অসমীয়া ছন্দৰ শিল্পতত্ত্ব

মহেন্দ্ৰ বৰা



বনলতা

নতুন বজাৰ, ডিব্ৰুগড়-১

ASAMIYĀ CHANDAR ŚILPATATTVA, the *Art-Principles of Assamese Metre* in Assamese by Dr Mahendra Bora, Lakshminath Bezbaroa Professor, Dibrugarh University Published by Sri Makhan Hazarika of the Banalata, Dibrugarh-1, Assam, 1990

প্ৰকাশক :
শ্ৰীমাখন হাজৰিকা
বনলতা
নতুন বজাৰ
ডিব্ৰুগড়-৭৮৬ ০০১

প্ৰথম প্ৰকাশন : জানুৱাৰী ১৯৯০

মূল্য : ৩[illegible]·০০ টকা

মুদ্ৰাকৰ :
শ্ৰীদুৰ্গাদাস পাণ্ডা
দেবাশিস প্ৰেছ
৭১, কৈলাস বোস ষ্ট্ৰীট
কলিকতা-৭০০ ০০৬

নাশঙ্কনীয়মেতেষাং মতম্ এতেন দূষ্যতে।
কিং তু চক্ষুর্মৃগাক্ষীণাং কজ্জলেনৈব ভূষ্যতে ॥

শংকা নকৰিবা ইবোৰ কথাত
খুঁত ধৰা নাই অকণো কবিৰ,
হৰিণ চকুত নালাগে কাজল
এনেয়ে ধুনীয়া এনেয়ে মদিৰ।

জেম ণ সহই কণঅ-তুলা
তিল-তুলিঅং অদ্ধ-অদ্ধেণ।
তেম ণ সহই সৰণ-তুলা
অৱছন্দং ছন্দ ভংগেণ ॥

সোণজোখা তুলাচনী সোণাৰিশা...
ভুলৰ সুৰুঙা নাই আধাটা ...
কাণ-তুলাচনীখনো উমান তালৰ
নসহে এচাঁহী ভুল কথাৰ গতিৰ।



Oh, this damn'd trade of versifying,
Has brought us all to Hell for lying,
For writing what we do not think,
Merely to hear the verse cry clink,
For rather than abuse the Meter,
Black shall be White, Paul shall be Peter.

মিছা কথা লিখি দিছিলোঁ পদৰ মিল,
ভূগিছোঁ নৰক ভাঙিছে মূৰত শিল।
পাপত মজিলোঁ সদাই মিলাই লেখি;
আখৰে বাখৰে মিলাব লেখীয়া দেখি।
ক'লা হ'ল বগা লাগোঁতে চগাত ছন্দ,
কংসৰ সলনি লিখিলোঁ চাণুৰ নন্দ।

শ্ৰীমান শঙ্কৰ দাস

স্নেহভাজনেষু—

তুমিওতো ছন্দৰে কাৰবাৰী। সেইকাৰণে,
এইখন তোমাৰ হাতত দিলোঁ।

মহেন্দ্ৰ বৰা

॥ অৱতৰণিকা ॥

সেই কোন-কাহানিবাই ষাঠিৰ দশকৰ দুৱাৰদলি গচকোঁতে নৌ-গচকোঁতেই লেখিবলৈ আৰম্ভ কৰিছিলোঁ, অসমীয়া কবিতাৰ ধ্বনিশিল্পৰ দিশটোৰ লগত সম্পৰ্কিত কথাবোৰ। সময়ত পুথিও লেখি উলিয়ালোঁ এখন। মাজে মাজে সেইখন মেৰামতি কৰি দিয়াৰ অনুৰোধো পাই আহিছো ইটো-সিটো সূত্ৰৰ পৰা। যেতিয়াই তাক মেৰামতি কৰিবলৈ লওঁ, তেতিয়াই দুখাৰ কথাই আগচি ধৰেহি। চিন্তাত পৰোঁ, নতুন ধ্যান-ধাৰণা কিছুমান মোৰ মনৰ ভিতৰতে গঢ় লৈ উঠিল ইয়াৰ ভিতৰতে, যিবোৰ মই তাহানিয়েই গঢ়ি লোৱা সাঁচটোত খাপ খাব নোখোজে। পুৰণি গাড়ীৰ যন্ত্ৰত নতুনকৈ কিনি অনা নট-বল্টু বোৰ খাঁজ খাই নপৰাৰ লেখীয়া। সেইবোৰ লো'ৰ চাকত ঘুৰাই কাটিকুটি গঢ়ি ল'বলগীয়া হয়। সত্তৰৰ দশকত মোৰ ইংৰাজী গ্ৰন্থখন ছপাশালৰ ছেৰাশালি গৰকি পোহৰলৈ ওলাল। এবাৰ সেইখন অসমীয়ালৈ ভাঙি উলিওৱাৰ কথা ভাবিছেলো। মোৰ গুৰু ড নেওগে ক'লে, "ভাঙিব নালাগে, গঢ়া।" এই লাখটকীয়া কথাষাৰে মোক সঠিক বাটৰ পিনে আঙুলিয়াই দেখুৱালে। সেই অনুপ্ৰেৰণাৰে থেও ধৰি আহি থাকোঁতে-থাকোঁতে আশীৰ দশকৰো ওলোৱাৰ দুৱাৰখনৰ ওচৰ পালোঁহি। দ্বিতীয় কথাষাৰ হ'ল, একেটা বাট দুনাই খচকিবলৈ মই আমনি পাওঁ। এই আশীৰ দশকতো মই ভালেমান নতুন কথাৰ পোহৰ পাইছোঁ, আন নালাগে, সেইবোৰ কথাৰ আঁৰিয়া ধৰি মোৰ সেই ইংৰাজী গ্ৰন্থখনৰো দুটা-এটা চুকৰ আন্ধাৰখিনিৰ সম্পৰ্কে সজাগ হৈ যাওঁ। সাতে-পাঁচে, তেনেই নতুনকৈ এখন কিতাপ লেখি উলিওৱাৰ কথা ভাবিলোঁ।

আৰু এষাৰ কথা। যোৱা ডেৰটা দশক জুৰি ডিব্ৰুগড় বিশ্ববিদ্যালয়ৰ অসমীয়া বিভাগৰ ছাত্ৰ-ছাত্ৰীবোৰক ছন্দতত্ত্বৰ বিষয়ে পাঠদান কৰি আহোঁতে কোনোটো বছৰেই আগৰ বছৰৰ পুৰণি কথাবোৰকে পেঘেনিয়াই কোৱা নাই। এই যে নতুন কথাবোৰ মই মোৰ হাতৰ মুঠিত পাই আহিছোঁ, সেয়া দেখোন আঙুলিৰ ফাকেদি সৰকি যায় —যদি সেইবোৰ মই আখৰ কৰি নথওঁ। তাৰ উমান পাও, যেতিয়া মোৰ চকুত পৰে —কাণৰ লগত চকুৰ লুকাভাকু চলিয়েই আছে। ইয়াৰ ভিতৰতে বিশ্ববিদ্যালয় অনুদান আয়োগে মোৰ ওপৰত এটা দায়িত্ব দিলে, ইংৰাজীখনৰ লেখীয়াকৈয়ে অসমীয়াতো এখন নিৰ্ভৰশীল পুথিৰ যোগান ধৰিব লাগে। এইবেলি অলপ আজৰি পাই তাকে

লেখিবলৈ ল'লে।। মোৰ দুজনমান ছাত্ৰ-ছাত্ৰীয়ে ক'লে, মোৰ আগৰখন অসমীয়া পুথিৰ ভাষা বৰ টান হৈছিল। মযো তাৰ উমান পাইছিলোঁ, বাকলি গুচাই গুচাই আমনি লগাৰ পাচতো কোটোৰা ভাঙি কুৰুকি উলিযাইহে খাব পাৰি। আচল কথাষাৰ হ'ল, হয়তো মযেই শাকপাতেৰে মাছৰ নাৰ্টনি আঁৰকৈ থৈছিলোঁ। 'আপুনি বয়স হৈছে বুদ্ধি হৈব ভাল' মোৰ বেলাতে খাটে।

তত্ত্বকথাখিনি লেখি উলিওৱাৰ দিনাই 'বনলতা'ৰ শ্ৰীমান অনন্ত হাজৰিকাই ক'লেহি বোলে এইখন তেওঁকে প্ৰকাশ কৰিবলৈ দিব লাগে। আৰু ক'লে, 'কাইলৈ থাকি পৰহিলৈকে কলিকতালৈ যাম। গতিকে, আপোনাৰ ওচৰৰ পৰা শুদাহাতে নেযাওঁ।" তেওঁৰ মৌ-মিঠা হাঁহিটোৱে মোক নিমিষতে বন্দী কৰি পেলালে। তেওঁক জনালোঁ, শেষৰ অধ্যায়টো লেখিবলৈ বাকী আছে। তাত হাতী মাৰি ভৃৰুকাত ভৰাব লাগিব। তেওঁ সেই নিশাই মই দুনাই চকু ফুৰাবলৈকে গোপোৰা পাণ্ডুলিপিটো 'জেৰক্স' কৰাই ল'লে। বাকী অধ্যায়টো লেখি উঠিছোঁ, পৰহি, কালি লেখি উলিয়ালোঁ, খুচুৰা বস্তবোৰ। তেওঁলৈ ৰ'ল মোৰ শুভাশিস্।

দেবাশিস প্ৰেছৰ তত্ত্বাৱধায়ক শ্ৰীবিষ্ণুপদ পাণ্ডালৈ ৰ'ল, মোৰ অশেষ ধন্যবাদ। সিজনে বহু কষ্ট কৰি পুথিখন নিৰ্ভুলকৈ উলিওৱাত চেষ্টাৰ ত্ৰুটি কৰা নাই। বহুতো সাংকেতিক চিন 'ফাউণ্ড্ৰি'ত নতুনকৈ কটাই আনি মোক ঋণী কৰিলে।

আৰু কেইবাজনৰ ওচৰতো মই ঋণী। মোৰ দুজন মিতিৰ ডা° যোগেন ভূঞা আৰু ডাঃ প্ৰণৱকুমাৰ দাসে মোক বৰ মৰমকৈ দুটা ধুনীয়া ডায়েৰী দিছিল পাণ্ডুলিপি তৈয়াৰী কৰিবলৈ। পুৰণি ডায়েৰীৰ পাততে পুথি লেখি মই আনন্দ পাওঁ, মনৰ ৰংটো তেতিয়া ডায়েৰীৰ পাতলৈ টোপাটোপে সৰে।

জীৱন ফুকন নগৰ
ডিব্ৰুগড়
৩০ আগষ্ট ৮৯

মহেশ্বৰ নেওগ

সাংকেতিক চিনবোৰ

◡	ওপৰত	মুক্তদল, বিকল্পে হ্ৰস্বদল
–	,,	ৰুদ্ধদল, বিকল্পে দীৰ্ঘদল
।	,,	একমাত্ৰিক
॥	,,	দ্বিমাত্ৰিক
০	,,	বিকল্পে একমাত্ৰিক
:	,,	বিকল্পে দ্বিমাত্ৰিক
।	কাষত	পৰযতি
˥	,,	পদযতি
‖	,,	পূৰ্ণযতি
	,,	অণুযতি
	,,	উপযতি
	,,	লুপ্তযতি
]	,,	অতিপৰ্বৰ যতি
⁑	,,	পূৰ্ণচ্ছেদ
*	,,	উপচ্ছেদ
′	ওপৰত	প্ৰস্বন

সূচীপত্র

প্ৰস্তাৱনা ১-২৩

ক ছন্দশিল্পৰ স্বৰূপ, ১

খ ধ্বনিৰ ৰূপভেদ, ৯

গ ধ্বনি-সংযোজনৰ বৈচিত্ৰ্য, ১২

ঘ অসমীয়া ছন্দৰ শিল্পৰূপ, ১৬

ঙ ছন্দশাস্ত্ৰৰ উপযোগ, ২১

ছন্দস্পন্দৰ উপকৰণ ২৪-৩৩

ক ছন্দস্পন্দ, ২৪

খ দল, ২৪

গ মাত্ৰা, ২৭

ঘ ব্যষ্টিৰূপত মাত্ৰা, ৩০

ঙ প্ৰস্বন, ৩১

ছন্দবন্ধৰ উপাদান ৩৪—৪৯

ক ছন্দবন্ধ, ৩৪

খ ছেদ আৰু যতি, ৩৬

গ পৰ্ব আৰু উপপৰ্ব, ৪১

ঘ মৌনমাত্ৰা আৰু অতিপৰ্ব, ৪৬

ছন্দৰীতিৰ ধাৰা-উপধাৰা ৫০—৬৭

ক. পৰম্পৰাগত ধাৰণা, ৫০

খ মাত্ৰা আৰু ব্যষ্টি, ৫৩

গ ৰীতিসমূহৰ বৈশিষ্ট্য, ৫৮

ঘ দুটা উপৰীতিৰ ৰূপ, ৬৪

মাত্ৰাবৃত্ত ছন্দৰীতি ৬৮—৮৭

ক সাধাৰণ বৈশিষ্ট্য, ৬৮
খ পৰ্ববন্ধৰ বৈচিত্ৰ্য, ৭০
অ চতুৰ্মাত্ৰিক পৰ্ববন্ধ, ৭০
আ পঞ্চমাত্ৰিক পৰ্ববন্ধ, ৭৫
ই ষড়মাত্ৰিক পৰ্ববন্ধ, ৭৭
ঈ সপ্তমাত্ৰিক পৰ্ববন্ধ, ৮০
গ পৰ্ববন্ধৰ পৰিসীমা, ৮৩
ঘ প্ৰত্ন-মাত্ৰাবৃত্ত উপৰীতি, ৮৭

যৌগিক ছন্দৰীতি ৮৮—১০৬

ক সাধাৰণ বৈশিষ্ট্য, ৮৮
খ ব্যষ্টি বিতৰণৰ ৰীতি, ৯১
গ মাত্ৰাব্যাপ্তিৰ নম্যতা, ৯৯
ঘ পৰ্ববন্ধৰ পৰিসীমা ১০৩

স্বৰবৃত্ত ছন্দৰীতি ১০৭—১২৯

ক সাধাৰণ বৈশিষ্ট্য, ১০৭
খ পৰ্ববন্ধৰ সীমাবদ্ধতা, ১০৮
গ প্ৰচ্ছন্ন মাত্ৰিক ৰূপ, ১১৩
ঘ পৰ্ববন্ধৰ সম্প্ৰসাৰণ, ১১৭
ঙ পৰ্ববন্ধৰ সংকোচন, ১২০
চ প্ৰস্বনৰ প্ৰভাৱ, ১২৪
ছ অৰ্ধ-স্বৰবৃত্ত উপৰীতি, ১২৬

যতিপ্ৰান্তিক ছন্দসজ্জা ১৩০—১৫১

ক ছন্দসজ্জাৰ স্বৰূপ, ১৩০
খ পদবন্ধৰ ছন্দসজ্জা, ১৩১
গ ৰসভিত্তিক ছন্দসজ্জা, ১৩৪
অ দ্বিপৰ্বিক চৰণবন্ধ, ১৩৫
আ ত্ৰিপৰ্বিক চৰণবন্ধ, ১৩৮
ই চতুষ্পৰ্বিক চৰণবন্ধ, ১৪০
ঈ ষডপৰ্বিক চৰণবন্ধ, ১৪২
উ অন্যান্য ছন্দসজ্জা, ১৪৩
ঘ ছন্দশিল্পত মিলৰ ভূমিকা, ১৪৫

প্ৰবহমান ছন্দসজ্জা ১৫২—১৬৫

ক প্ৰবহমানতাৰ স্বৰূপ, ১৫২
খ অমিতাক্ষৰ ছন্দ, ১৫৩
গ চলমান যতি, ১৫৭
ঘ সমিল অমিতাক্ষৰ, ১৬০
ঙ, দীৰ্ঘ অমিতাক্ষৰ, ১৬১
চ প্ৰবহমান ত্ৰিপদী-চৌপদী, ১৬৩

ছসজ্জাৰ বন্ধনমুক্তি ১৬৬—১৭৯

ক মুক্তক ছন্দ, ১৬৬
খ স্থিতিস্থাপক ছন্দসজ্জা, ১৭০
গ চৰণবন্ধৰ ৰূপবৈচিত্ৰ্য, ১৭৪
ঘ. মিল-অমিলৰ বৈচিত্ৰ্য, ১৭৭

বন্ধনমুক্ত উচ্ছলিত ছন্দ ১৮০—১৮৯

ক, স্পন্দিত গদ্য, ১৮০

খ গদ্য আৰু ছন্দ, ১৮২

গ অন্যান্য ভংগীৰ গদ্যছন্দ, ১৮৫

অসমীয়া ছন্দৰ চমু ইতিহাস ১৯০—২১৮

ক ছন্দ বুৰঞ্জীৰ যুগ-বিভাজন, ১৯০

খ প্ৰত্ন-অসমীয়া ছন্দ, ১৯১

অ চৰ্যাৰ ছন্দত পয়াৰৰ প্ৰেৰণা, ১৯৩

আ চৰ্যাৰ ছন্দত ত্ৰিপদীৰ প্ৰেৰণা, ১৯৭

গ মিশ্ৰ-অসমীয়া ছন্দ, ১৯৯

ঘ নৱোন্মেষ যুগৰ ছন্দসাধনা, ২০০

অ শংকৰদেৱৰ ছন্দসজ্জা-অন্বেষণ ২০৩

আ মাত্ৰাবৃত্তৰ ধীৰ উন্মোচন, ২০৯

ই মাধৱদেৱ আৰু পীতাম্বৰ কবি, ২১২

ঙ আধুনিক যুগৰ ছন্দ, ২১৩

চ যুদ্ধোত্তৰ যুগৰ ছন্দসাধনা, ২১৫

ছ উপসংহাৰ, ২১৮

পৰিভাষা ২১৯—২২০

গ্ৰন্থপঞ্জী ২২১—২২৪

অসমীয়া ছন্দৰ শিল্পতত্ত্ব

প্ৰস্তাৱনা

ক ছন্দশিল্পৰ স্বৰূপ

ধ্বনি আৰু অৰ্থৰ হৰগৌৰী-বসতিয়েই কবিতা। ছন্দশিল্পৰ ঘাই কাৰবাৰ কবিতাৰ ধ্বনিসম্পদৰহে লগত, অৰ্থসম্পদৰ লগত ইয়াৰ সম্পৰ্কটো অলপ পৰোক্ষ ধৰণৰ। পাহৰিলে ভুল হ'ব, অৰ্থৰিক্ত ধ্বনি বোলা বস্তুটো কবিতাৰ উপকৰণ নহয়— সংগীতৰহে উপকৰণ। অৰ্থৰ সূত্ৰত শব্দপুঞ্জৰ অভিধামূলক অৰ্থৰ অতীত যি ব্যঞ্জনাৰ মহিমা আৰু সংস্মৃতিৰ সুৰভি অনুভূত হয়, সেয়ে কথাৰ ভাষাক কবিতাৰ ৰসেৰে অভিষিক্ত কৰি তোলে। আনহাতে, ধ্বনিৰ স্বৰত শব্দৰ পাপৰিসমূহৰ যি কম্পন আৰু সেই কম্পনৰ বিন্যাসত গঢ় লৈ উঠা ধ্বনিপুঞ্জৰ যি মনোৰম অভিব্যক্তি প্ৰকাশ পায়, সেয়ে অৰ্থযুক্ত শব্দসমষ্টিক সংগীতময় বাণীলৈ ৰূপান্তৰিত কৰে। কবিতাৰ এই দুটা শিল্পসংক্ৰান্ত দিশৰ ভিতৰত দ্বিতীয়টো দিশৰ লগতে ছন্দশিল্পৰ আচল সম্পৰ্ক। ধ্বনিৰ গতি আৰু যতি অথবা মুখৰতা আৰু নীৰৱতাৰ এক সুষম সমন্বয় স্থাপন কৰিব পৰাতেই ছন্দশিল্পৰ সাৰ্থকতা। ইয়াৰ লগতে অৱশ্যে দূৰণিবটীয়াকৈ ছন্দশিল্পই ধ্বনি আৰু অৰ্থৰ মাজতো এক মধুৰ মিতালিৰ ব্যৱস্থা কৰে। ভাষান্তৰত ক'ব পাৰি, কবিতাৰ ছন্দ হ'ল অৰ্থযুক্ত ধ্বনিৰ সুৰ আৰু তালৰ ৰসময় সহ-অৱস্থান।

অন্য সকলোবোৰ শিল্পকৰ্মতে ছন্দৰ চেতনা জাগে, বৈচিত্ৰ্য আৰু ঐক্যৰ দুই বিপৰীতধৰ্মী অনুভূতিৰ অনিৰ্বচনীয় সংযোগৰ ফলস্বৰূপে। অতি সহজলভ্য দৃষ্টান্ত হ'ল, চিত্ৰকলাৰ ক্ষেত্ৰত যি কোনো ছবিৰেই ছন্দময়তা নিৰ্ভৰ কৰে, ৰং আৰু ৰেখাৰ মধুৰ মিলনৰ ওপৰত। চিত্ৰশিল্পীৰ লক্ষ্য হ'ল, বিভিন্ন ৰঙৰ সমাৱেশেৰে বৈচিত্ৰ্যৰ যোগান ধৰা আৰু সেই বিচিত্ৰ স্পন্দনসমূহক ৰেখাৰ আঁচোৰেৰে বান্ধি কিছুমান ঐক্যৰূপৰ অনুভূতি জগাই তোলা। আৰু সহজকৈ ক'বলৈ হ'লে, কেৱল কেইথোপামান ভিন ভিন ৰং পটখনৰ ওপৰত বোলাই দিলেই সি ছবি হৈ নপৰে, সেই ৰংবোৰৰ প্ৰলেপেৰে গঢ় লৈ উঠা থোপাবোৰৰ একোটা ৰূপকল্পও ভাহি উঠিলেহে, সি ছবিৰ লেখীয়া কিবা এটা হৈ পৰাৰ সম্ভাৱনা। ছবিৰ লেখীয়া কৰি তোলা সেই ৰূপকল্প-সমূহক স্পষ্ট আৰু বলিষ্ঠ কৰি তোলে ৰেখাৰ বান্ধোনে আৰু তাৰ বিন্যাসে। তেতিয়াহে সেই ছবিৰ লেখীয়া ৰং আৰু ৰেখাৰ যুগল ৰূপটো চিত্ৰশিল্পৰ ফ্ৰেমৰ ভিতৰত সোমাই নিবহ-নিপানী ছবি হৈ পৰেহি। সকলো ছবি এখনত হয়তো তাৰ গোটেই আকৃতিটোৰেই

তাৰ একমাত্ৰ ঐক্যৰূপ আৰু তাৰ ভিতৰতে খেলা কৰি থকা গোটেইবোৰ ৰঙৰ ছাঁ-পোহৰৰ সমাবেশটোতে গোটেইখিনি বৈচিত্ৰ্য। অলপ জটিল ছবি এখনত বহুতো আকৃতিৰ বিন্যাসত উজলি উঠে কেইবাটাও আকৃতিবৈচিত্ৰ্যৰ খেও ধৰি এটা সামগ্ৰিক ৰূপকল্পৰ একেটি মাথোন ঐক্যৰূপ। একেটা ধৰণেৰে সংগীতৰ ক্ষেত্ৰতো বান্ধোন আৰু কঁপনিৰ এই বিপৰীতধৰ্মী উপাদানৰ মধুৰ সংযোগ পৰিলক্ষিত হয়। কোনোবা সংগীতজ্ঞই যেতিয়া এক সুৰৰ ইন্দ্ৰজাল ৰচনা কৰিবলৈ লয়, তেতিয়া তেওঁ বিশুদ্ধ ধ্বনিৰ প্ৰবাহত বিচিত্ৰ স্বৰৰ উৰ্মিলহৰ জগাই তোলে। কিন্তু, তেওঁ কেৱল ধ্বনিৰ তীব্ৰতা আৰু তীক্ষ্ণতাৰ তাৰতম্য থকা বিভিন্ন স্বৰৰ যোগান ধৰিযেই ক্ষান্ত নহয়। সেই তাৰতম্যৰ বৈচিত্ৰ্যেৰে খেলিমেলি'ক সজাই অনা স্বৰসমষ্টিৰে সিজনে কেৱল গানৰ আলাপ বোলা বস্তুটোৰহে যোগান ধৰে। তাৰ পাচত, তেওঁ সেই স্বৰসমষ্টিক সময়ৰ যতিৰে নিৰ্দিষ্ট কিছুমান তালখণ্ডৰ ৰূপত সজাই আনে আৰু প্ৰতিটো তালখণ্ডৰ বিচিত্ৰ বিন্যাসেৰে একোটা চৰণৰ ৰূপকল্প প্ৰদান কৰে। তেনে বিচিত্ৰ ৰূপকল্পৰ নিয়ম-নিৰূপিত পৰ্যাবৃত্তিয়েই হ'ল, একোটা পৰিপূৰ্ণ গান। চিত্ৰকলা আৰু সংগীতৰ ক্ষেত্ৰত অনুভূত এই ছন্দবোধৰে এক বিশিষ্ট ৰূপ পোৱা যায়, কবিতাৰ ছন্দত। সেই বিশিষ্ট ছন্দৰ[১] সংজ্ঞা নিৰূপণ কৰিবলৈ ল'লেই, নিৰ্বিশেষ ছন্দৰ[২] দুই বিপৰীত-

---

১ ইয়াৰে ইংৰাজী প্ৰতিশব্দটো হ'ল, metre। শব্দটোৰ অতিব্যাপ্তি লক্ষ্য কৰিবলগীয়া। এগৰাকী ইংৰাজ ছান্দসিকে অৱস্থা ভেদে ইয়াৰ তিনিটা অৰ্থৰ পিনে আঙুলিয়াই দিছে, এইদৰে — '(1) Verse as distinguished from prose 'a deliberate and systematic arrangement of language in more or less definite rhythmical forms, immediately preceptible as such the ear or auditory imagination, [বৰ্তমান আলোচনাত বিশিষ্ট ছন্দ বুলি ইয়াকে নিৰ্দেশ কৰা হৈছে] (2) the specific scheme according to which rhythm manifests itself in verse, determined by the kind of feet normally used, or particular kind of syllabic arrangement most commonly found, (3) a generic name for lines of determinate lengths in a particular kind of metre." (Egerton Smith Principles of English metre, p 315)

২ ইয়াৰ ইংৰাজী প্ৰতিশব্দটো হ'ল, rhythm। ইয়াৰো তিনিটা অৰ্থ: '(1) Simply a flowing movement [বৰ্তমান আলোচনাত সামান্য ছন্দ বুলি ইয়াকে নিৰ্দেশ কৰা হৈছে]: (2) a flowing movement with a certain principle of temporal regularity in it, (3) a particular concrete kind of regular movement, thus we can speak of two lines which have the same rhythmical scheme having at the same time a different rhythm or movement All well-written prose which 'marches' may have rhythm in the first sense, by rhythm in the second sense is one of the chief differentiae between verse and prose." (ibid, p. 319)

ধৰ্মী উপাদানৰ অনিৰ্বচনীয় সংযোগৰ কথা মনত পেলাবলগীয়া হয়। তাৰে ওপৰত ধৰিয়েই ইংৰাজী কবিতাৰ এগৰাকী ছান্দসিকে কবিতাৰ ছন্দৰ সংজ্ঞা নিৰূপণ কৰিছে, "সুষমামণ্ডিত ৰূপকল্পৰ স্পন্দনময় পুনৰাবৃত্তি।" ৩

'ছন্দ' শব্দটোৰ প্ৰযোগ কেৱল শিল্পকৰ্মৰ ক্ষেত্ৰতে সীমাবদ্ধ নহয়। উল্লেখযোগ্য যে, আনকি নৈসৰ্গিক বস্তুৰ সন্দৰ্ভতো এই শব্দটোৰ প্ৰয়োগ পোৱা যায়। বৰং, কিছু বেচি পৰিমাণেহে পোৱা যায়। কবিগুৰু ৰবীন্দ্ৰনাথে গছ-গছনিৰো ছন্দ থকা-নথকাৰ কথা কৈছে। ধৰি লোৱা যাওক, এজোপা সোণাৰু গছৰ কথা। তাৰ থূপ খাই থকা পাতৰ মাজেদি চাই পঠিয়ালেই চকুত নপৰাকৈ নেথাকে—প্ৰতিটো ঠালৰ পৰা কেনেকৈ দুই-তিনিটাকৈ ঠেঙুলি মেলিছে য'ত সেই পাতবোৰ ওলমি আছে আৰু মাজে মাজে বতাহত কঁপি আছে। আৰু সেই সৰু সৰু ঠালবোৰো কেনেকৈ ডালবিলাকৰ গাঠি একোটাৰ মাজৰ পৰা দুটা নাইবা তিনিটাকৈহে ওলাই আহিছে, অৱশেষত ডালবিলাকো কেনেকৈ কিবা নিযম মানিহে গা-গছৰ পৰা ওলাই চাৰিওপিনে বিয়পি পৰিছে। সেইবাবে, কোনোবাই যদি এজোপা সোণাৰু গছৰ ৰূপতো ছন্দৰ অস্তিত্ব অনুভৱ কৰে—আচৰিত হ'বলগীয়া একোৱেই নাই। একেটা কাৰণতে কবি-অকবি বহুতেই ছন্দ থকাৰ কথা উন্মুকিয়াইছে—জুৰিৰ পানীৰ লয়লাস গতিত, হৰিণা-পোৱালীৰ ডেওদোপালত আৰু কপৌ চৰাইৰ কুৰুলিত। কিন্তু কোনো মানুহেই, আনকি কোনো কবিযেও কিছুমান বস্তুৰ মাজত—বস্তুবোৰ যদিও সঁচাসঁচিকৈয়ে সুন্দৰ—তথাপি ছন্দৰ অস্তিত্ব আৱিষ্কাৰ কৰিব পৰা নাই। কোনেও কেতিয়াও মুকুতা আৰু কুঁৱলীৰ ছন্দময়তাৰ কথা কোৱা নাই। কাৰণ, এই দুয়োটা বস্তুতে ছন্দৰ বাবে প্ৰয়োজনীয় উপাদান দুটাৰ ইটো নাইবা সিটোৰ নাটনি। মুকুতাৰ সুগোল মণিটোত মাথোন বান্ধোনটোহে আছে—কঁপনিৰ চিটিকনিটোও পাবলৈ নাই। ঠিক তেনেকৈয়ে, কুঁৱলীৰ আকৌ মাথোন দিগন্তপ্ৰসাৰী কঁপনিটোহে আছে—ক'তোৱেই অকণো বান্ধোনৰ চাটুটোকে পাবলৈ নাই। বান্ধোন আৰু কঁপনি—দুয়োটাকে লৈহে ছন্দ। সেইবাবেই, কঁপনি নথকা মুকুতাৰ যেনেকৈ ছন্দ নাই, বান্ধোন নোহোৱা কুঁৱলীৰো তেনেকৈ ছন্দ নাই। ছন্দবিজ্ঞানীয়ে এইবাৰ কথাকেই গুৰুগম্ভীৰ ভাষাৰে এইদৰে ক'ব খোজে: যি কোনো ঐক্যৰূপৰ আধাৰত সমাবিষ্ট স্পন্দনবৈচিত্ৰ্যৰ শিল্পসম্মত অভিব্যক্তিয়েই ছন্দ। সহজ ভাষাত কথাষাৰ হ'ল,

৩. The modulated repetition of a rhythmical pattern.
—Lascelles Abercrombie Principles of English Prosody p. 42.

নিটোল আকৃতিবিশিষ্ট বৈচিত্র্যপূৰ্ণ প্ৰকৃতিয়েই ছন্দৰ স্বৰূপবস্তু। আকৃতিটো হ'ল বাহিৰৰ বান্ধোন, আৰু প্ৰকৃতিটো হ'ল ভিতৰৰ কঁপনি।

নৈসৰ্গিক বস্তুৰো ছন্দ থকা কথাষাৰ আমাৰ কাৰণে বিশেষ তাৎপৰ্যপূৰ্ণ। কাৰণ, এই কথাষাৰে কবিতাৰ ছন্দ তথা যি কোনো শিল্পকৰ্মৰে ছন্দত ৰূপগত ঐক্যৰ আধাৰত স্পন্দনবৈচিত্ৰ্যৰ সংযোগ-সাধন যে যান্ত্ৰিক প্ৰক্ৰিয়া মুঠেই নহয়, সেই ধাৰণাটোক ফটফটীয়াকৈ দাঙি ধৰে। ছন্দশিল্পৰ এই দিশটো ফঁহিয়াই এগৰাকী খ্যাতনামা ইংৰাজ ছান্দসিকে এইদৰে লিখিছে, "দৰাচলতে ছন্দ কোনো কৃত্ৰিম ব্যৱস্থা নহয়, ই কাব্যিক অভিব্যক্তিৰ বাবে প্ৰাণৰ প্ৰয়োজনত ভিতৰৰ পৰা গঢ় লৈ উঠা এক জৈৱিক ৰীতি। ই বাহিৰৰ পৰা এনেয়ে জাপি দিয়া বস্তু নহয়—বৰং এক অনিবাৰ্য ৰূপৰহে প্ৰকাশ।"[৮] মানুহৰ সহজাত প্ৰবৃত্তিয়েই হ'ল, ইচ্ছা কৰিলেও সি অনিয়মকেই নিয়ম কৰি ল'ব নোৱাৰে। অচিৰেই সি অনিয়মৰ বাটৰ পৰা উভতি গৈ নিয়মৰ ঘেৰত সোমাই পৰিবলগীয়া হয়। গৱেষণাগাৰত পৰীক্ষা কৰি পোৱা গৈছে: যেতিয়া কাৰোবাক অনিয়মিত সময়ৰ ব্যৱধান মানি কোনো ধৰণৰ অংগ-সঞ্চালন কৰিব'ল নিৰ্দেশ দিয়া হয়, তেতিয়া কিছু সময়ৰ পাচতেই যথেষ্ট সতৰ্কতা সত্বেও তেওঁ সেই অনিয়মৰ নিয়ম মানি চলিবলৈ অক্ষম হৈ পৰে। কেৱল সেয়েই নহয়, "মানুহৰ প্ৰকৃতিত ছন্দৰ সহজাত প্ৰবৃত্তিটো ইমান বেচি দৃঢ়মূল হৈ আছে যে, য'ত মূল প্ৰেৰণাটোতো কোনো ছন্দৰ উমঘাম পাব'ল নাই, আনকি তাৰ মাজতো সি বাঞ্ছা নকৰিলেও ছন্দোবদ্ধ সমষ্টিক্ৰমে ভুমুকিয়াই যাবলৈ নেপাহৰে।'[৯] তাৰ এটা ফটফটীয়া উদাহৰণ পাবলৈ হ'লে, যি কোনো ঠাইতে একেবাৰে বাজি থকা ঘণ্টাধ্বনিলৈ কাণ পাতি থাকিলেই পোৱা যাব। ধৰা যাওক, বৰদিনৰ ৰাতিপুৱা ওচৰৰ গীৰ্জাটোৰ পৰা বতাহত ওপঙি আহিছে এলানি একে ধৰণৰ শব্দ—'টিং-টিং-টিং'। কিন্তু, আমাৰ কাণে একেবাৰে বাজি থকা সেই শব্দবোৰ শুনিবলৈ পায়, দুবিধ অমিল ধ্বনিৰ ৰূপত—এবিধ 'টিং' আৰু আনবিধ 'টং'। অকল সেয়ে নহয়, আমাৰ কাণে শুনা দুবিধ ধ্বনিও যেন থোপা বান্ধি এনেকুৱা হৈ

৮ Metre, however, is not an artificial arrangement, but an organic scheme evolved from the vital inner necessities of poetic expression, it is not an arbitrary imposition, but an essential form.

—Egerton Smith, op. cit, p. 21

৯ The instinct of rhythm is so firmly rooted in human nature that it will lead to the involuntary formation of rhythmical groups even where originally there were none.

—T. L Boulton, American Journal of Psychology, Jan. 1894—q.v. Egerton Smith, op. cit, p-10.

পৰিছে—হয়তোবা 'টিং-টং/টিং-টং, নহ'লেবা 'টিং-টং-টিং/টিং-টং-টিং'। থমকি থমকি ৰৈ গৈছে, দুটা নাইবা তিনিটাকৈ গাঁথি থোৱা ৰূপত। অথচ, কোনোবাই জানো ঘণ্টাটো দুবিধ ধ্বনি ওলোৱাকৈ দুই ধৰণেৰে বজাইছিল, অথবা তেনেকৈ ৰৈ ৰৈ বজাইছিল? তৰ্কৰ খাতিৰত যদি ধৰি লোৱা হয়, সঁচাসঁচিকৈয়ে কোনোবাই ওচৰা-ওচৰিকৈ দুটা বেলেগ ধৰণৰ শব্দ ওলোৱা ঘণ্টা এটা বিশেষ চানেকিৰ থেও ধৰি বজাইছিল তথাপি উত্তৰটো পতিযন যাব পৰা বিধৰ নহয যে, শুনো'তো হিচাপে আমি তাত একো ভূমিকা পালন কৰা নাই।

ধাৰণাটোৰ সঁচা-মিছাৰ খবৰ ল'বলৈ আমি এটা বিশুদ্ধ যন্ত্ৰৰ কাষ চাপি চাব পাৰোঁ। ধৰা যাওক, আমি এটা দেৱাল-ঘড়ীৰ ছেদ-ভেদ নোহোৱা প্ৰতিটো চেকেণ্ডতে বজা শব্দবোৰ শুনি গৈছোঁ। আমি সেই শব্দবোৰ শুনিবলৈ পাওঁ, দুটা ভিন-চানেকীযা ধ্বনিৰ অমিল ৰূপত—কিছুমান শুনো 'টিক্'কৈ বাজি উঠা, আৰু কিছুমান 'টক্'কৈ। মানি ল'ব পাৰি, কিবা যান্ত্ৰিক ব্যৱস্থাৰ ফলস্বৰূপেই ধ্বনিৰ সেই অমিল ৰূপ দুটা পোৱা গৈছে। কিন্তু, সিহঁতৰ পৰ্যাবৃত্তিত 'টিক্-টক/টিক্-টক' নাইবা 'টিক্-টক্-টিক্/টিক্-টক্-টিক্' ধৰণৰ ৰূপকল্পৰ অস্তিত্ব নিশ্চযকৈ সম্পূৰ্ণ কাল্পনিক। কাৰণ, প্ৰতিটো শব্দই যিহেতু একোটাকৈ চেকেণ্ডৰ সময ঘোষণা কৰে, সিহঁত তেনেকৈ একেলেথাৰিয়ে বাজি থকা সত্ত্বেও মাজে মাজে ক'ৰবাত ৰৈ ৰৈ বজাৰ প্ৰশ্নটোৱেই উঠিব নোৱাৰে। আনহাতে তেনেকৈ যদি ৰৈ ৰৈ নেবাজেই, তেনেহ'লে আমি নো কেনেকৈ সেই ধ্বনিবোৰ দুটা-দুটাকৈ নাইবা তিনিটা-তিনিটাকৈ থোপা বান্ধি আমাৰ কাণত পৰা শুনিবলৈ পাওঁ? উত্তৰ মাথোন এটাই হ'ব পাৰে—একেবিধ ধ্বনিৰ দুবিধ শ্ৰুতিৰূপ যেনেকৈ কাল্পনিক, সিহঁতৰ গাঁথনিবোৰৰ বিভিন্ন ধৰণৰ ৰূপকল্পসমূহো তেনেকৈ কাল্পনিক। তাকে ছান্দসিকৰ ভাষাত ক'ব পাৰি, বৈচিত্ৰ্য আৰু ঐক্যৰ দ্বৈত ৰূপৰ আধাৰত বিধৃত ছন্দচেতনা দৰাচলতে শ্ৰোতাবিশেষৰ আপোন মনৰ কল্পনাৰাগেৰে ৰঞ্জিত হৈয়েই অনুভূত হয়।

এইখিনিতে ছন্দশিল্পৰ নান্দনিক দিশটোৰ বিষযে দুটামান মূলকথা আলোচনা কৰি থ'ব পাৰি। ছন্দ যিহেতু এক শিল্পকলা, সেইবাবে ইয়াৰ ৰচনা-কৌশলত বহু বেচি জটিলতৰ ৰূপ আৰু সূক্ষ্মতৰ ৰূপকল্প পৰিলক্ষিত হয়। সন্দেহ নাই, তথাপিও গ্ৰহীতাৰ কল্পনাই সিবিলাকৰ নান্দনিক প্ৰতীতিৰ প্ৰতি যথাযথ সঁহাৰি জনায় বুলি ধৰি ল'ব পাৰি। কিন্তু, কল্পনাৰ সেই সঁহাৰিয়ে ঘড়ীৰ শব্দ অথবা গীৰ্জাৰ ঘণ্টাধ্বনিৰ প্ৰতি জনোৱা সঁহাৰিৰ দৰে মাথোন অতি সাধাৰণ ধৰণৰ স্নায়বিক প্ৰতিক্ৰিয়াৰ স্তৰতে কাম কৰে বুলি ভাবিলে ভুল হ'ব। শিল্পকলাৰ এই দিশটোৰ প্ৰতি যথোচিত মূল্য প্ৰদান কৰিয়েই এগৰাকী

খ্যাতনামা ইংৰাজ সমালোচকে এইদৰে লিখিছে, "ছন্দ আৰু ইয়াৰ বিশিষ্ট ৰূপ কাব্যছন্দৰ অস্তিত্বটো নির্ভৰ কৰে, পৌনঃপুনিকতা আৰু প্রত্যাশাৰ ওপৰত। প্রত্যাশিতৰ পুনৰাবৃত্তি ঘটক অথবা নঘটক, উভয় ক্ষেত্রতেই ছন্দস্পন্দ আৰু ছন্দবন্ধৰ ফলশ্রুতি এই প্রত্যাশাবোধৰ পৰাই উৎসাৰিত হয়।"[৬] আমাৰ সচৰাচৰ অভিজ্ঞতাৰ কথা এষাৰ ক'ব পাৰি। আমি যেতিয়া কোনো গুণীৰ কণ্ঠৰ গান এটা শুনিবলৈ লওঁ, তেতিয়া প্রতিটো বিশেষ স্বৰ আমাৰ কাণত পৰাৰ লগে লগে আমাৰ মন প্রস্তুত হৈ পৰে পৰৱর্তী স্বৰটো তেওঁৰ কণ্ঠত স্বৰগ্রামৰ এক সামঞ্জস্যপূর্ণ স্বৰৰূপতেই বাজি উঠা শুনিবৰ কাৰণে। যেতিয়াই তেওঁ সুৰৰ অনাহত প্রবাহৰ বাবে প্রয়োজনীয় স্বৰটোকেই প্রত্যাশিত ধৰণেৰে উচ্চাৰণ কৰে, তেতিয়াই তেওঁ শ্রোতাৰ হৃদয়ৰ আটাইতকৈ সহানুভূতিশীল তন্ত্রীডালত আঘাত কৰি সমস্ত মন প্রসন্নতাৰ অনুভূতিৰে ওপচাই তোলে। আকৌ, তেওঁ যেতিয়া প্রত্যাশিত স্বৰৰ সলনি অন্য এটা অভাবিত স্বৰহে উচ্চাৰণ কৰি বহে, তেতিয়াও তেওঁ শ্রোতাৰ হৃদয়ত এক অপূর্ব বিস্ময়ৰ চমক জগাই তোলে। এইদৰে প্রত্যাশিত আৰু অপ্রত্যাশিত ধ্বনিসমষ্টিৰ খেও ধৰিযেই পৰিতৃপ্তি আৰু বিস্ময়ৰ যুগল পৰিবেশনাৰে গুণীজনে শ্রোতাৰ হৃদয়ত সুৰৰ সংবেদন বিয়পাই দিয়ে। এইষাৰ কথা কেৱল বিশুদ্ধ ধ্বনিৰ শিল্পকলাৰ ক্ষেত্রতে প্রযোজ্য নহয়, অর্থযুক্ত বাণীৰ শিল্পকলাৰ ক্ষেত্রতো সমান শুদ্ধভাৱে প্রযোজ্য।

ইয়াৰ পাচতে যিটো ডাঙৰ প্রশ্নৰ মুখামুখি হ'ব লগীয়া হয়, সেই প্রশ্নটো ছন্দতত্বৰ এটা মৌল প্রশ্ন। প্রশ্নটো হৈছে : ছন্দ যদি কোনো কৃত্রিম ব্যৱস্থা নহয়,—কাব্যৰ প্রাণৰ প্রয়োজনত ভিতৰৰ পৰাই গঢ় লৈ উঠা স্বতঃস্ফূর্ত অভিব্যক্তিহে, তেনেহ'লে ই বাৰু কেনেদৰে আপোনাআপুনি বিকশিত হৈ উঠে? ইয়াৰ সমিধান পাবলৈ হ'লে, কাব্যৰ লক্ষ্যবস্তুৰেই পম খেদিবলগীয়া হয়। নক'লেও হয়, কাব্যহে আচল বস্তু—ছন্দ মাথোন তাৰ মাধ্যম। ইংৰাজ কবি ৱর্ডচৱর্থে লিখি থৈ গৈছে, 'কবিতাৰ লক্ষ্যবস্তু হ'ল, হিয়াৰ পাৰবাগৰা আনন্দানুভূতিৰ লগতে পুলকৰ শিহৰণ জগাই তোলা।'[৭]

---

৬ Rhythm, and its specialized form metre, depend upon repetition and expectancy Equally, where what is expected recurs and where it fails, all rhythmical and metrical effect spring from anticipation

—I A Richards Principles of Literary Criticism, p 135

৭ The end of poetry is to produce excitement in coexistence with an overbalance of pleasure

—Wordsworth Poetry and Poetic Diction, English Critical Essays XIX Century, ed Edmund M. Jones, p 20.

অৱশ্যে, ইয়াৰে এটা অংশ সাধন কৰে কবিতাৰ অৰ্থসম্পাদে। কিন্তু, অস্বীকাৰ কৰিব নোৱাৰি যে, প্ৰধান দায়িত্বটো সম্পাদন কৰিবলগীয়া হয় বিশুদ্ধ শব্দৰ ধ্বনিময় অভিব্যক্তিয়ে। উল্লেখযোগ্য যে, 'ছন্দ' শব্দটোৰ ব্যুৎপত্তিগত অৰ্থই হৈছে, মনোৰঞ্জনৰ উপকৰণ। পাণিনিয়ে শব্দটোৰ সূত্ৰ এইদৰে বান্ধি থৈ গৈছে, "যিটো বস্তুৱে নচুৱাই তোলে, আনন্দৰ যোগান ধৰে, আৰু পোহৰাই দিয়ে—সেয়েই ছন্দ।"[৮] ইংৰাজ কবি আৰু সংস্কৃত ব্যাকৰণ-শাস্ত্ৰকাৰ উভয়েই এষাৰ কথাত একমত যে, কবিতা আৰু ছন্দ দুয়োটাৰে উমৈহতীয়া লক্ষ্য হ'ল আনন্দানুভূতিৰ পুলক লগাই তোলা। মনত ৰাখিব পাৰি, এই সন্দৰ্ভত চূড়ান্ত কথাষাৰৰ ইংগিত দি থৈ গৈছে, ভাৰতীয় কাব্য-পৰম্পৰাৰ আদিতম কবিজনে। জগতৰ প্ৰথম শ্লোকটো ৰচনা কৰি উঠি, তেওঁ নিজকে নিজে সুধিবলগীয়া হৈছিল, 'কিমিদং ব্যাহৃতং ময়া'—এয়া বাৰু মই কি ৰচনা কৰিলোঁ।' পৰৱৰ্তী শ্লোকটোতে তেওঁ তাৰ উত্তৰটো নিজেই দিলে, "শোকত আতুৰ হৈ পাদবদ্ধ অক্ষৰসমষ্টি আৰু বীণৰ তাঁৰৰ কঁপনিত সমান গতিৰ লয় থকা এই বস্তুটো যে সৃষ্টি কৰিলোঁ, এয়া নিশ্চয় শ্লোক—অন্য একো নহয়।"[৯] বান্ধোন আৰু কঁপনি দুয়োটাৰে স্পষ্ট ইংগিতেৰে সৈতে ই কেৱল ছন্দৰ অতি নিটোল আৰু বিৰল সংজ্ঞাই নহয়, ইয়াৰ মাজত প্ৰচ্ছন্ন হৈ আছে—শিল্পবস্তুৰ প্ৰেৰণা হিচাপে ছন্দৰ মূল উৎসৰো ইংগিত। ছন্দ যেতিয়া হৰ্ষ-বিষাদ, প্ৰেম-বিৰহ আদিৰ দৰে সুতীব্ৰ অনুভূতিৰে অভিষিক্ত হৈ উঠে, তেতিয়াহে সি আনন্দৰ পুলক জগাই তুলিবলৈ সক্ষম হয়। অকল ছন্দশিল্পৰে নহয়, সকলোবোৰ শিল্পৰূপৰে লক্ষ্যবস্তু হ'ল, সেই আনন্দৰ পুলক জগাই তোলাটোৱেই।

যি কি নহওক, শিল্পকৰ্ম হিচাপে ছন্দ সেই লক্ষ্যত উপনীত হোৱাৰ আগতে সি এনে কিছুমান সীমাবদ্ধতাক জয় কৰি ল'বলগীয়া হয়, যিবোৰ সীমাবদ্ধতা তাৰ মৌল উপাদানৰ লগত একান্তভাৱে সংশ্লিষ্ট। সকলোবোৰ শিল্পকৰ্মৰে ধৰ্ম হৈছে, প্ৰকৃতিৰ অনুকৰণ কৰা আৰু তাক কল্পনাৰাগেৰে এনেদৰে ৰঞ্জিত কৰি তোলা, যাতে সেই অনুকৰণৰ শিল্পগত ৰূপায়ণে প্ৰত্যাশিত আনন্দৰ যোগান ধৰিব পাৰে। কিন্তু, কবিতা আৰু সংগীতৰ ক্ষেত্ৰত সম্পূৰ্ণ আক্ষৰিক অৰ্থত প্ৰকৃতিৰ অনুকৰণ একেবাৰে অসম্ভৱ। উদাহৰণ দিলে, এই সীমাবদ্ধতাৰ কথাষাৰ বুলিবলৈ সহজ হয়। যি কোনো চিত্ৰশিল্পীয়ে

---

৮ চন্দতি হ্লাদতি এন দীপ্যতে বা তচ্ছন্দঃ

৯ পাদবদ্ধোঽক্ষৰ সমতন্ত্ৰীলয় সমন্বিতঃ।
শোকাৰ্তস্য প্ৰবৃত্তো মে শ্লোকো ভবতু নান্যথা॥
—ৰামায়ণম্ বালকাণ্ড ২।১৮

ৰাতিৰ আকাশৰ এচাটি বিজুলীৰ চিকমিকনি ছবিৰ পটত আঁকি উলিয়াই প্ৰকৃতিক সুন্দৰকৈ অনুকৰণ কৰি দেখুৱাব পাৰে। যি কোনো নৃত্যশিল্পীয়েও আভাসে-ইংগিতে তাৰ প্ৰতিৰূপ এটা ফুটাই তুলিব পাৰে। কিন্তু কোনো সংগীতশিল্পীয়েই সেই ঘটনাটো গানৰ ৰূপত গাই শুনাব নোৱাৰে। বৰ বেচি, বিজুলীৰ চিকমিকনিৰ লগতে কেনেবাকৈ কাণেৰে শুনা মেঘৰ গাজনিটোৰ প্ৰতিধ্বনি এটা শুনাই দেখুৱাব পাৰে। কিন্তু, প্ৰকৃতিৰ হুবহু অনুকৰণৰ সফলতা সেইখিনিতেই শেষ। ছন্দ বোলা বস্তুটোও সংগীতৰ লেখীয়াই এবিধ ধ্বনিশিল্প। কথাৰ ভাষাৰ বৰ্ণনাই হাতধৰী লিগিৰী হৈ কিছুদূৰ পৰ্যন্ত মাথোন ধ্বনিৰূপময় ছন্দক আগবঢ়াই বাটটো দেখুৱাই থৈ আহিব পাৰে। প্ৰকৃতিৰ হুবহু অনুকৰণ মাথোন সিমানখিনিযেই। ছন্দশিল্পই সেইবাবে অন্য এটা বাট ধৰি লক্ষ্যত উপনীত হয়গৈ। প্ৰায় বহুদূৰ পৰ্যন্ত সংগীতৰ লেখীয়াকৈয়ে ছন্দশিল্পয়ো ঘটনাৰ পুনঃসংঘটন ঘটোৱাৰ পৰিবৰ্তে ঘটনাৰ পৰিণতিৰেই পুনঃৰূপায়ণৰ আশ্ৰয় লয়। ছন্দশিল্পই অভিজ্ঞতালব্ধ ঘটনাৰ ভাবগত প্ৰতিৰূপায়ণেৰে এনে এক সাহচৰ্যৰ অনুভূতি জগাই তোলে, যি অনুভূতি আচল ঘটনাটো সংঘটনৰ সময়ত অনুভৱ কৰা সঞ্চাৰীভাবৰেই প্ৰতিৰূপক স্বৰূপ। সহজকৈ ক'বলৈ হ'লে, কোনো ঘটনাৰ পৰিণতিৰ কল্প-ৰূপ পাঠক-শ্ৰোতাৰ হৃদয়ত বিয়পাই দিয়াৰ বিষয়ত কবিয়ে উপমা আৰু অতিকথা, প্ৰতীক আৰু চিত্ৰকল্পৰ জটিল সংযোজনেৰে যিদৰে বৌদ্ধিক স্তৰত সিবিলাকৰ আভাস-ইংগিতৰ আশ্ৰয় লয়, সেইদৰে ছন্দৰ সহায়েৰে আনুভূতিক স্তৰত তাৰ অভিব্যঞ্জনা-প্ৰতীতিৰ ওপৰত নিৰ্ভৰ কৰে। সেইকাৰণেই হয়তো জাৰ্মান দাৰ্শনিক হেগেলে লিখি থৈ গৈছে, কবিতাৰ ক্ষেত্ৰত "আনকি অলংকাৰপূৰ্ণ আৰু চিত্ৰৰূপময় শব্দচয়নতকৈয়ো ছন্দৰ প্ৰয়োজনীয়তা অধিকতৰ।"১০

আৰু এবাৰ গুৰুত্বপূৰ্ণ কথা। ছন্দবিজ্ঞানীয়ে কবিতাৰ উপকৰণ হিচাপেহে ছন্দৰ আচাৰ-আচৰণ আৰু গতি-গোত্ৰৰ কথাবোৰ বিশ্লেষণ কৰি দেখুৱাব পাৰে। তাৰ সিপাৰৰ কথাখিনি মাথোন অলপ-অচৰপ চুকি পায়। কিন্তু হাতৰ মঠিত খামুচি ল'বলৈ তেওঁ অক্ষম। ছন্দ বোলা বস্তুটো কেৱল কবিতাৰ উপকৰণেই নহয়, ই নিজেও এটা স্বয়ংসিদ্ধ শিল্পবস্তু। সেয়ে হ'লে, ক'ৰবাত ইয়াৰ সকলো অন্তপ্ৰেৰণাৰ এটা আপোন উৎস থাকিব লাগিব। সেয়া যে আছে, তাৰ উমান দি থৈ গৈছে ফৰাচী কবি পল ভেলেৰিয়ে। অন্য এটা প্ৰসংগত তেওঁ তেওঁৰ শিষ্য-কবিসকলক উদ্দেশ্য কৰি কৈ থৈ গৈছে, "তোমালোকে যেতিয়া কবিতা লেখিবলৈ ল'বা, তেতিয়া তোমালোকৰ

---

১০. Metre is even more necessary than a figurative and picturesque diction
—q v Egerton Smith, op cit, p 5.

সমুখত শব্দ বস্তুটো নাই। আছে কেৱল স্বৰ আৰু ছন্দৰ বৈচিত্ৰ্য।"[১১] কবিতাৰ নন্দনতাত্ত্বিক ব্যাখ্যা হিচাপে হয়তো কথাষাৰ মানি ল'ব নোৱাৰি। কিন্তু, এই কথাষাৰত এজন শ্ৰেষ্ঠ কবিৰ আপোন অভিজ্ঞতাৰ স্বাক্ষৰ নিশ্চয় আছে, আৰু ছন্দতত্ত্বৰ আলোচনাত কথাষাৰ অতি মূল্যবান। ক'ৰ পৰা আহে ছন্দসৃষ্টিৰ এই গভীৰ অনুপ্ৰেৰণা। উত্তৰটো পোৱা যায়, অন্য এজন দাৰ্শনিকৰ ছন্দতত্ত্ব-ব্যাখ্যাত। শ্ৰীঅৰবিন্দই লেখিছে—ছন্দশিল্পীৰ চেতনাৰ শিখৰলোকৰ কথা—"কোনোবাই ওপৰ-মহলাত নাচি আছে।"[১২] আচল কথাষাৰ ঠিক তেনেকুৱাই। কবিৰ মানসৰাজ্যত সুৰৰ ইন্দ্ৰজালে আহি গুণ্‌গুণাই যাবহি অন্য ক'ৰবাৰ পৰা, যেন কাৰোবাৰ ভৰিৰ কনক-কিংকিনীৰ ৰিণ্‌জিননি। সফল কবিয়ে তাৰে খেও ধৰি কল্পনা-জগতৰ সুৰ-চানেকিত কথাৰ ভাষাৰ যোগান ধৰি তাক ছন্দৰূপময় কবিতালৈ ৰূপান্তৰিত কৰি তোলে।

খ ধ্বনিৰ ৰূপভেদ

ছন্দৰ স্পন্দন যিহেতু সমিল আৰু অমিল ধ্বনিৰ কিছুমান বিন্যাসৰ ওপৰতেই, নিৰ্ভৰশীল, গতিকে আমি পোনতে ধ্বনিৰ বিভিন্ন গুণৰ উমান লোৱা প্ৰয়োজন—যাতে আমি ক'ব পাৰোঁ, ধ্বনিৰ কোনটো গুণৰ আধাৰত ইটোৰ সৈতে সিটোৰ মিল অথবা ইটোৰ লগত সিটোৰ কিহত আমিল। ধ্বনিবিজ্ঞানীসকলে আমাক জানিবলৈ দিছে, ধ্বনিৰ মুঠতে চাৰিটা গুণৰ আধাৰ আছে। সেই চাৰিটা গুণধৰ্ম হ'ল: (১) তীব্ৰতা, (২) গাম্ভীৰ্য, (৩) দৈৰ্ঘ্য, আৰু (৪) উপস্বনতা। এই চাৰিটা গুণধৰ্মৰ ভিতৰত যি কোনো এটাৰ পৰ্যায়ত মানুহৰ কণ্ঠত উচ্চাৰিত ধ্বনি যথাক্ৰমে তীব্ৰ অথবা মৃদু, উচ্চ অথবা অনুচ্চ, চুটি অথবা দীঘল, আৰু মিঠা অথবা ব'দালি ইত্যাদি বিভিন্ন ৰঙৰ হ'ব পাৰে।

তীব্ৰতা হ'ল ধ্বনিৰ সেই গুণটো, যাৰ ভিত্তিত ইটো ধ্বনিৰ লগত সিটো ধ্বনিৰ স্ফোটনৰ তাৰতম্য ঘটিব পাৰে। যি কোনো এটা ধ্বনি উচ্চাৰিত হোৱাৰ লগে লগে বায়ুমণ্ডলত কিছুমান কঁপনি থকা ঢৌৰ সৃষ্টি হয়। বৈজ্ঞানিকে সেই তাৰতম্যৰ জোখ লোৱাৰো উপায় উলিয়াইছে। সহজ ভাষাত ক'বলৈ হ'লে, তাকে কম্পনাংক বুলি ক'ব পাৰি। কণ্ঠস্বৰ তীব্ৰ হ'লে কম্পনাংকৰ লেখটোও সৰহীয়া হয়, আৰু সি

---

১১ **When you write poetry, then there you do not have words before you, but some syllables and the variety of rhythm.**

—Paul Valery, The Art of Poetry, p. 201

১২ **Somebody dancing upstairs.**

মৃদু হ'লে কম্পনাংকৰ লেখটোও অনুৰূপে তাকৰীয়া হয়। সংগীতৰ ক্ষেত্ৰত দেখা যায়, উদাৰাৰ সা ধ্বনিটোতকৈ মুদাৰাৰ সা ধ্বনিটোৰ কম্পনাংক দুগুণ বেচি। মানুহৰ কণ্ঠস্বৰৰ এই গুণটোৰ আধাৰতে দুবিধ বা তিনিবিধ তীব্ৰতাবিশিষ্ট ধ্বনিৰ বৈচিত্ৰ্যেৰে ছন্দৰ স্পন্দন সৃষ্টি কৰিব পাৰি। কিন্তু, সেই ছন্দৰ ৰূপ কবিতাতকৈ সংগীতৰহে বেচি ওচৰৰ।

গাম্ভীৰ্য বোলা ধ্বনিৰ যিটো গুণ, তাৰ ভিত্তিতে নিৰ্ণয় কৰা হয় কোনো বিশেষ ধ্বনি কিমান দূৰলৈকে কাণত নপৰাকৈ নেথাকে। ধ্বনিৰ গম্ভীৰতা যিমানে বেচি উচ্চ হয়, সিমানে সি বেচি দূৰতো শুনোতাৰ কাণত পৰেগৈ। ধ্বনিৰ তীব্ৰতা যেনেকৈ প্ৰতি চেকেণ্ডত পোৱা কম্পনাংকৰ লেখত পোৱা যায়, ধ্বনিৰ গাম্ভীৰ্যও তেনেকৈ ডেচিবে'লৰ জোখেৰে নিৰূপণ কৰিব পাৰি। তীব্ৰতাৰ কম-বেচি পৰিমাণটো যিদৰে বতাহত কঁপনিৰ লেখেৰে নিৰূপিত হয়, সেইদৰে গাম্ভীৰ্যৰ কম-বেচি পৰিমাণটো বতাহৰ দলি মাৰি পঠিওৱা ধ্বনিবিশেষৰ হেঁচাটো কিমান কম কিমান বেচি, তাৰ লেখেৰে নিৰূপণ কৰা হয়। বৈজ্ঞানিকে সেই হিচাপটোৰ একক সমূহৰ নাম থৈছে, ডেচিবে'ল, ঠিক যেনেকৈ তীব্ৰতাৰ হিচাপ দিয়া একক সমূহৰ নাম থৈছে, চি পি এছ। তেওঁলোকৰ মতে, সাধাৰণ কথা-বতৰাত প্ৰকাশ পোৱা কণ্ঠস্বৰৰ গাম্ভীৰ্য গড়-হিচাপত ৫০ ডেচিবে'লৰ পৰা ৭০ ডেচিবে'লৰ ভিতৰত সীমিত হৈ ৰয়।[১৩] ভাঙি-পাতি ক'বলৈ হ'লে, ধ্বনিগাম্ভীৰ্যৰ এই বিস্তাৰটোৰ অন্তৰ্গত হৈ আছে সেই সকলোবোৰ শব্দৰ হেঁচা, যিবোৰ শব্দ বতাহত জোকাৰ খাই উঠা গছপাতৰ শব্দতকৈ কোমল নহয় আৰু কুকুৰৰ ভুকভুকনিতকৈ প্ৰবল নহয়। সংগীততত্ত্ববিদ আৰু ভাষাতত্ত্ববিদে সেইখিনি শ্ৰুতিমধুৰ ধ্বনিকে প্ৰয়োজন অনুসৰি চাৰি-পাঁচটা ভাগত ভগাই উলিয়াইছে।[১৪] কবিতাৰ ছন্দৰ কাৰণে অমিল ধ্বনিৰ সিমান সূক্ষ্ম বিভাজনৰ প্ৰয়োজন নাই মাথোন দুটা ৰূপেই যথেষ্ট—প্ৰস্বনিত আৰু অস্বনিত। পোনৰবিধত কণ্ঠস্বৰৰ হেঁচা তুলনামূলকভাৱে প্ৰবল, পাচৰবিধত সেই হেঁচাটো উমানেই নোপোৱা ধৰণৰ। এবাৰ কথা এইখিনিতে কৈ থ'ব পাৰি, ধ্বনিৰ এই গুণটোৰ প্ৰকাশ সম্ভৱ হৈছে বতাহত থকা দুটা গুণৰ কাৰণে। সেই গুণ দুটা এনে, পৃথিৱীত থকা আটাইতকৈ কোমল বস্তুটো হ'ল বতাহ,

১৩ Ernst Pulgram, Introduction to Spectrography of Speech, p 26

১৪ সংগীততত্ত্ববিদৰ দৃষ্টিত বিভাগকেইটা যথাক্ৰমে—অতিমঞ্জুল (pianisimo), মঞ্জুল (piano), মধ্যনিনাদী (mezzoforte), নিনাদী (forte), অতিনিনাদী (fortissimo)। ভাষাতত্ত্বত অৱৰোহী ক্ৰমত সিবিলাকৰ সাংকেতিক ৰূপকেইটা এনেকুৱা— দৃষ্টান্তস্বৰূপে,

স́ ৰ ৰ̂ ৰ̌ হী̋ অথবা অ̌ কি̂ ল শ́ ৰী মা̋।

আৰু আটাইতকৈ স্থিতিস্থাপক বস্তুটোও হ'ল সেই একে বতাহ।[১৫] সামান্য ফু এটা মাৰিলেও তাৰ হেঁচাটোৱে মুখৰ আগৰ বতাহখিনিক হেঁচুকি নিয়ে, আৰু সেই ফু মৰা কামটো শেষ হোৱাৰ লগে লগে বতাহখিনি আকৌ আগৰ ঠাই'ল উভতি আহে।

ধ্বনিৰ দৈৰ্ঘ্য হ'ল, তাৰ স্থিতিৰ সময়-ব্যাপ্তি। ধ্বনিৰ আন দুটা গুণৰ দৰে, এই গুণটোৰ ভিত্তিত সকলো ধৰণৰ ধ্বনিকে একেডাল উমৈহতীয়া মাপকাঠিৰে জুখিব নোৱাৰি। ধ্বনিৰ প্ৰকৃতিভেদে মাপকাঠিডালো সুকীয়া। যি কোনো সাধাৰণ ধ্বনিৰ দৈৰ্ঘ্য চেকেণ্ড আৰু মিনিটৰ ব্যষ্টিৰে জোখা হয়। ঘড়ী বোলা বস্তুটো নথকা সময়ত তাহানি আমাৰ দেশত একোখন তামোল খোৱাৰ পৰেৰে তাৰ এটা স্থূল হিচাপৰ ব্যষ্টিটোৰেই কাম চলিছিল। সংগীতৰ ক্ষেত্ৰত ধ্বনিৰ এই দৈৰ্ঘ্যৰ জোখ লোৱা হয় মাত্ৰাৰ ব্যষ্টিৰে। ভাৰতীয় সংগীততত্ত্ববিদ সকলৰ মত অনুযায়ী, এই মাত্ৰাৰ ব্যাপ্তি হ'ল, পাঁচোটা হ্ৰস্ব বৰ্ণ উচ্চাৰণৰ সমান।[১৬] সংগীত-ব্যাকৰণৰ ভাষাত এই মৌল ব্যষ্টিটোৰ নাম হ'ল, লঘু স্বৰ। উল্লেখ কৰি থ'ব পাৰি, বিভিন্ন স্বৰৰ দৈৰ্ঘ্য এই মৌল ব্যষ্টিৰেই গুণফল নাইবা অংশকৰ পৰিমাণেৰে নিৰ্ণীত হয়। দৃষ্টান্তস্বৰূপে, গুৰুস্বৰ আৰু কাকপাদ যথাক্ৰমে লঘুস্বৰৰ দুগুণ অথবা চাৰিগুণ সময়বিয়পা স্বৰ। সংগীতৰ কাৰবাৰ যিহেতু সূক্ষ্মতৰ ধ্বনিৰ লগত, গতিকে মৌল ব্যষ্টিৰ অংশকৰ হিচাপত পোৱা স্বৰবিলাকৰো নিজস্ব নাম আৰু সময়-বিস্তৃতি স্থিৰনিৰূপিত। তেনেকুৱা স্বৰসমূহ হ'ল: অনদ্ৰুত, শ্ৰুতি আৰু কলা ইত্যাদি। সিবিলাকৰ বিস্তাৰিত আলোচনা আমাৰ বাবে অপ্ৰয়োজনীয়। আমাৰ বাবে প্ৰয়োজনীয় কথাষাৰ হ'ল, মাত্ৰা শব্দটোৰ আভিধানিক অৰ্থ আৰু তাৰ ব্যৱহাৰৰ পৰা ওপজা অলপ খেলিমেলি। আভিধানিক অৰ্থৰ ফালৰ পৰা চালে, 'মাত্ৰা' আৰু 'ব্যষ্টি' শব্দ দুটা সমাৰ্থক। যিহকে একক হিচাপে লৈ কিবা বস্তুৰ জোখ লোৱা হয়, তাকে মাত্ৰা বুলি কোৱা হয়।[১৭] সেইবাবে, কেতিয়াবা খেলিমেলি লাগে জানোচা কবিতাৰ ছন্দৰ মাত্ৰা আৰু সংগীতৰ মাত্ৰাই একেখিনি সময়-ব্যাপ্তিকে সামৰে। যথাস্থানত বিতং আলোচনা কৰিবলৈ থৈ ইয়াত এইখিনি ক'লেই যথেষ্ট হ'ব—পৃথিৱীৰ প্ৰায়বোৰ ভাষাতে কবিতাৰ ছন্দত হ্ৰস্ব ধ্বনিকে এক মাত্ৰাৰ সময়-দৈৰ্ঘ্য বুলি ধৰা হয়। অমিল ধ্বনিটো পোৱা যায় তাৰ দুগুণ সময় বিয়পা ধ্বনিবোৰত। আৰু এযাৰ কথা, ভাষাটোৰে পতি এই দীৰ্ঘ মাত্ৰাৰ ধ্বনিটো বেলেগ।

---

১৫ G Anfilov, Physics and Music, p. 55

১৬ পঞ্চ-লঘুঅক্ষৰোচ্চাৰমিতঃ মাত্ৰেহ কথ্যতে—শাৰ্ঙ্গদেৱ, সংগীত-ৰত্নাকৰ ৫।১৬

১৭. মীয়তে অনয়া ইতি মাত্ৰা

ধ্বনিৰ উপস্থনতা হ'ল, ধ্বনিবিশেষৰ ৰং। যিহেতু এই গুণটোৰ প্ৰকাশ ঘটে বিভিন্ন পৰ্যায়ত, সেইবাবে ইটো ধ্বনিৰ লগত সিটোৰ প্ৰভেদ পৰিমাণৰ জোখত নিৰ্দেশ কৰিব নোৱাৰি—মাথোন বৰ্ণনাহে কৰিব পাৰি। ধ্বনিবিজ্ঞানীসকলে আজিকালি এইটো গুণৰ আধাৰত ধ্বনিবিশেষৰ চাৰিত্ৰিক বৈশিষ্ট্য নিৰ্দেশ কৰিবলৈ বহুতো কাব্যিক নাম প্ৰয়োগ কৰা দেখা যায়। তেওঁলোকৰ মতে, ধ্বনিবিশেষৰ প্ৰকৃতি হ'ব পাৰে: ছঁয়ামযা আৰু ৰ'দালি, মখমলী আৰু বালিচহীয়া আৰু ফচফচীয়া ইত্যাদি নানা ধৰণৰ বিপৰীতধৰ্মী অমিল। পদাৰ্থবিজ্ঞানী সকলৰ সাক্ষ্য অনুযায়ী, কোনো ধ্বনিয়েই এনে নিটোল নহয় যে, তাৰ প্ৰধান কঁপনিবোৰৰ লগত সূক্ষ্মতৰ কিছুমান কঁপনি মিহলি হৈ নেথাকে। এজনে লিখিছে "যি কোনো দীঘলীয়া কম্পনশীল বস্তু প্ৰথম দৃষ্টিত দেখাৰ দৰে এটি মাথোন নিমজ বৃত্তাংশ নহয়। সকলো সময়তে ইয়াক ভাঁজ দি থাকে, অসংখ্য সৰু সৰু ঢৌৰ কঁপনিয়ে—যিবোৰ ঢৌ একাধাৰে ইটো-সিটোৰ পৰা স্বতন্ত্ৰ, অথচ ইটোৰে-সিটোৰে সাৰটাসাৰটি কৰি থকা ধৰণৰ।"[১৮] মানুহৰ কণ্ঠস্বৰত যিহেতু প্ৰত্যেক ব্যক্তিৰেই মুখ-গহ্বৰৰ আকৃতি ভিন ভিন, সেইবাবে ব্যক্তিভেদে কণ্ঠস্বৰৰ স্ফোটনত বহু বিভিন্ন প্ৰকাৰৰ অতিৰণন অথবা ৰঙৰ আভাস ফুটি উঠে। যি কি নহওক, সেই ৰঙৰ খেও ধৰিয়েই কবিতাৰ ছন্দত মিল আৰু অনুপ্ৰাসে হয়তো কিবা অতিৰিক্ত সৌন্দৰ্য লাভ কৰে। সেয়া অৱশ্যে গৱেষণাগাৰৰ পৰীক্ষাসাপেক্ষ। পৰীক্ষা নকৰাকৈয়ো ক'ব পাৰি, কবিতা আবৃত্তিৰ সৌন্দৰ্য নিৰ্ভৰ কৰে, ব্যক্তিবিশেষৰ কণ্ঠস্বৰৰ এই গুণটোৰ ওপৰতে। আনহাতে স্বীকাৰ কৰি থ'ব লাগিব—ছন্দৰ ৰচনাৰূপত ধ্বনিৰ এই গুণটোৰ কোনো ভূমিকা নাই।

গ ধ্বনি-সংযোজনৰ বৈচিত্ৰ্য

সংগীততে হওক অথবা কবিতাতে হওক, ধ্বনিৰ এই চাৰিটা গুণৰ যি কোনো এটাৰ ভিত্তিত অমিল ধ্বনিৰ সংযোজনৰ ফলতেই ছন্দৰ প্ৰাথমিক ৰূপ আৰু ৰূপকল্পৰ চেতনা ওপজে। দুয়োবিধ ধ্বনিশিল্পতে ভিন পৰিমাণৰ ধ্বনিৰ আনুপাতিক মিশ্ৰণৰ পৰাই ছন্দবোধৰ মৰ্মস্পৰ্শিতা অনুভূত হয়। তথাপি, দুয়োবিধ কলাৰ মাজত পৰিবেশন-ৰীতিৰ ফালৰ পৰা কিছু পাৰ্থক্য আছে। প্ৰথমতে, কবিতাৰ ছন্দত অমিল ধ্বনিৰ সংখ্যা

---

১৮ Thus, a long vibrating body is not the smooth arc it appears at first glance. At any moment, it is wriggling intricate turns and is studded with an array of standing waves which are both independent of, and penetrate, one another.

—G. Anfilov, op cit, p. 64

বেচি নহয়, কাৰণ, ই সংগীতৰ দৰে ধ্বনিৰ অতি সূক্ষ্ম পাৰ্থক্যবোৰৰ বিচাৰ নকৰে। তদুপৰি ছান্দসিক কবিৰ কণ্ঠও সংগীতজ্ঞৰ কণ্ঠৰ দৰে প্ৰশিক্ষিত আৰু পৰিশীলিত নহয়। থোৰতে ক'বলৈ হ'লে, কবিতাত ছন্দৰ উৰ্মিলহৰ জগাই তুলিবৰ কাৰণে দুবিধ বা তিনিবিধ অমিল ধ্বনি হ'লেই যথেষ্ট। দ্বিতীয়তে, প্ৰতিটো ভাষাতে কবিতাৰ ছন্দ-স্পন্দনৰ বাবে প্ৰয়োজনীয় ধ্বনিসমূহৰ মিল বা অমিলৰ আধাৰ সংশ্লিষ্ট ভাষাটোৰ প্ৰকৃতি অনুযায়ী ভিন ভিন ধৰণৰ। উল্লেখযোগ্য যে, সংগীতৰ ক্ষেত্ৰত পৃথিৱীৰ সকলো ভাষাতে স্বৰসমূহৰ মিল আৰু অমিলৰ আধাৰ মূলতঃ একেধৰণৰ।

কবিতাত ছন্দ কিদৰে অনুভূত হয়, তাৰ সঠিক জ্ঞান আহৰণ কৰিবলৈ হ'লে, ভিন ভিন ভাষাত ধ্বনিৰ ৰূপ আৰু ৰূপকল্প কিহৰ ভিত্তিত কেনেকৈ ৰচিত হয়, তাৰ এটি চমু আভাস লোৱাৰ প্ৰয়োজন। তাৰো আগতে এই সম্পৰ্কত ব্যৱহৃত এটা বিশেষ শব্দৰ বিষয়ে অলপ ব্যাখ্যা কৰি লোৱা আৱশ্যক। শব্দটো হৈছে 'ধ্বনি'—যিটো শব্দৰ সলনি দৰাচলতে 'দল' শব্দটো ব্যৱহাৰ কৰাটোৱেই অধিক সমীচীন। খেলিমেলি নলগাকৈ ব্যৱহাৰ কৰিব পাৰিলে, 'ধ্বনি' শব্দটোৱেই অধিক পৰিচিত। কিন্তু খেলিমেলি লগাৰ সম্ভাৱনা প্ৰচুৰ। ইংৰাজী ভাষাত দুটা শব্দ আছে, sound আৰু syllable। দুয়োটা শব্দৰ কাৰণে একেটা শব্দ ব্যৱহাৰ কৰিব পাৰি: কিন্তু খেলিমেলি লাগে বুলিয়েই syllable শব্দটোৰ সমাৰ্থক হিচাপে আমি 'দল' শব্দটো ব্যৱহাৰ কৰাৰহে পক্ষপাতী। শব্দটো যদিও পাৰিভাষিক, তথাপি সি আমাৰ একেবাৰে অপৰিচিত বুলিও ক'ব নোৱাৰি, দ্বিদল মিল, ত্ৰিদল মিল ইত্যাদি ৰূপত ই বহুকাল ধৰি প্ৰচলিত হৈ আছিছে। শব্দটোৰ বিতং ব্যাখ্যা পিচলৈ থৈ, থোৰতে এইযাৰ কথা কৈ থ'ব পাৰি—দল মানে যি কোনো শব্দৰ অবিভাজ্য ধ্বনিব্যষ্টি। মানুহৰ কণ্ঠই একেটা প্ৰযত্নতে উচ্চাৰণ কৰিব পৰা ধ্বনিৰ গোটটোকে দল বুলি ক'ব পাৰি।

এতিয়া আচল আলোচ্য বিষয়টোলৈ আহোঁ। প্ৰথম কথাষাৰ হ'ল, ধ্বনিৰ উপস্থনতা গুণৰ ভিত্তিত ৰূপকল্প ৰচনাৰ প্ৰশ্ন অন্ততঃ কবিতাৰ ছন্দৰ ক্ষেত্ৰত সম্পূৰ্ণ অবান্তৰ। আনহাতে, দলসমূহৰ ধ্বনিগত কাল-দৈৰ্ঘ্য সিবিলাকৰ এনে এটি গুণ যে, য'ত ছন্দৰ মূল উপকৰণ হিচাপে দলৰ লগত কাল-দৈৰ্ঘ্যৰ কোনো সম্পৰ্ক নাই আনকি তেনে ক্ষেত্ৰতো ছন্দৰ মূল আধাৰৰ লগতে কাল-দৈৰ্ঘ্যয়ো প্ৰচ্ছন্ন ৰূপত তাৰ ভূমিকা পালন কৰে। কাৰণটো অতি পৰিষ্কাৰ: ছন্দৰ স্পন্দনে তাৰ বাক্সোনটোৰ সঁচ বিচাৰি পায়, পৌনঃপুনিকতাৰ আধাৰত। আৰু, সেই পৌনঃপুনিক ধ্বনিসমষ্টিৰ প্ৰদক্ষিণ সম্ভৱ হ'ব পাৰে মাথোন দুটা ৰীতিৰে: হয় একেই কাল-দৈৰ্ঘ্যৰ

সমানসংখ্যক দল সংযোজিত হ'ব লাগিব, নহয় বিভিন্ন কাল-দৈর্ঘ্যৰ বিভিন্নসংখ্যক দল এনেদৰে সংযোজিত হ'ব লাগিব, যাতে সিহঁতৰ সমষ্টিগত যোগফলসমূহ সমান সংখ্যাত পোৱা যায়।

ধ্বনিৰ তীব্ৰতাৰ ভিত্তিত অমিল ধৰণৰ দল সংযোজন কৰি ছন্দৰ ৰূপকল্প ৰচনা কৰাটো কবিতাৰ ক্ষেত্ৰত অভাবনীয় বুলিয়েই ক'ব পাৰি। সেই ৰীতিটো একান্তভাৱে সাংগীতিক ছন্দৰ বাবেই সংৰক্ষিত। অৱশ্যে, এনে বহুতো ভাষা আছে, যিবোৰত কবিতা কেৱল আবৃত্তিযোগ্য নহয়, ৰীতিমতে গানৰ সুৰত পৰিবেশন কৰা হয়। দৃষ্টান্ত স্বৰূপে, বৈদিক গাথাসমূহৰ ছন্দলৈ আঙুলিয়াব পাৰি। সিবিলাকত তিনিবিধ অমিল ৰূপৰ দল সংযোজিত কৰি ৰূপকল্প ৰচিত হৈছিল। সেই তিনিবিধ অমিল দলৰ নামকেইটা হ'ল: অনুদাত্ত, উদাত্ত আৰু স্বৰিত। এগৰাকী সংগীততত্ত্ববিদৰ মতে, এই তিনিবিধ দল নিৰ্দিষ্ট সাংগীতিক স্বৰৰ প্ৰতিৰূপক, আৰু সেই স্বৰকেইটা হ'ল একাদিক্ৰমে—নি, সা আৰু ঋ।[১৯] চীনা ভাষাৰ কবিতাৰ ছন্দ সম্পৰ্কেও বিশেষজ্ঞজনৰ মুখত অনুৰূপ দাবী এটা পোৱা যায়। লিন য়ু-তাঙৰ মতে, চীনা ভাষাৰ কবিতাৰ ছন্দত দুবিধ সুৰীয়া ধ্বনিৰ থেও ধৰি প্ৰাথমিক ছন্দ-স্পন্দনৰ ৰূপকল্প ৰচনা কৰা হয়: এবিধৰ নাম 'পিং' বা কোমল, আৰু এবিধৰ নাম 'ঝে.' বা তীব্ৰ, আকৌ, দুয়োবিধ স্বৰবো সূক্ষ্মতৰ শ্ৰুতিভেদ থকা দুটাকৈ মুঠতে চাৰিটা স্বৰ আছে।[২০] সেইকাৰণেই, চীনা কবিতাৰ ছন্দ জলতৰংগৰ সংগীতিক বৈঠক একোটা যেন লাগে।

গাম্ভীৰ্যৰ ভিত্তিত ছন্দ নিৰ্মাণ কৰোঁতে কবিতাৰ ক্ষেত্ৰত কেৱল দুবিধ অমিল দল ব্যৱহাৰ কৰা হয়। সিহঁত যথাক্ৰমে প্ৰস্বনিত আৰু অস্বনিত। এইদৰে অমিল দল সংযোজন কৰি ছন্দ ৰচনা কৰাৰ দুটা প্ৰণালী দেখা যায়। এবিধত প্ৰস্বনিত আৰু অস্বনিত দল প্ৰতিটো বান্ধোন থকা গোটতে নিৰ্দিষ্ট ৰূপকল্পৰ দ্বাৰা নিয়ন্ত্ৰিত হয়। ইংৰাজী কবিতাৰ ছন্দত ইয়াৰ প্ৰকৃষ্ট উদাহৰণ পোৱা যায়। তলৰ চৰণটোৰ ছন্দোলিপিৰ ওপৰত চকু ফুৰালেই প্ৰণালীটোৰ উমান পোৱা যায়:

Tél̀l mo | nót ın | móurn-ful | núm-bers
Lífe ıs | bút an | émp-ty | dréam
(H. W. Longfellow, 'A Psarom of Lıfe')

বহুতো ছান্দাসিকে এইটো প্ৰণালীৰ ছন্দক স্বৰ-প্ৰস্বনী ছন্দ আখ্যাৰে অভিহিত কৰিছে। কাৰণ, ইয়াৰ প্ৰতিটো ছন্দ-গোটতে সংযোজিত দলৰ সংখ্যা যিদৰে

১৯. G H Ranade, Hındusthanı Musıc, p 62
২০. Lın Yutang, My Country, My People, p. 232

নিৰূপিত, প্ৰস্বনিত আৰু অস্বনিত দলবোৰৰ ৰূপকল্পও সেইদৰে পূৰ্ব-নিৰ্ধাৰিত। আনবিধত মাথোন প্ৰতিটো ছন্দ-গোটতে প্ৰস্বনিত দল একোটাকৈ থকাটোহে পূৰ্ব-নিৰ্দিষ্ট, দলৰ সংখ্যা মুঠেই নিৰূপিত নহয়। পুৰণি এংলো-চেক্সন ভাষাৰ আৰু টিউটনিক গোষ্ঠীভুক্ত ভাষাবোৰৰ কবিতাত এইবিধ ছন্দৰ উদাহৰণ পোৱা যায়। ছন্দ-বিজ্ঞানীয়ে ইয়াৰে নাম থৈছে, মুক্ত প্ৰস্বনী ছন্দ।

কাল-দৈৰ্ঘ্যৰ ভিত্তিত মাথোন চুটি আৰু দীঘল—এই দুবিধ অমিল দল লৈ বিভিন্ন প্ৰণালীৰে ভাষাই ভাষাই ছন্দ ৰচিত হৈছে। মন কৰিবলগীয়া কথাষাৰ হ'ল, এনেকুৱা দুবিধ অমিল দলৰ বৈসাদৃশ্য একাধাৰে পৰিমাণগত আৰু ৰূপগত। গতিকে, প্ৰাথমিক ছন্দ-গোটত কবিয়ে যিটো দিশৰ ওপৰতে অধিক প্ৰাধান্য দিয়ে, ছন্দয়ো সেইটো দিশতে সঁহাৰি জনাই মাত্ৰাবৃত্ত অথবা স্বৰবৃত্ত ছন্দৰ ৰূপ লয়। মাত্ৰাবৃত্ত ছন্দত পৰিমাণগত বৈসাদৃশ্যই যিমান প্ৰধান্য লভে, স্বৰবৃত্ত ছন্দত তাৰ সলনি ৰূপগত বৈসাদৃশ্যইহে সেই প্ৰাধান্য লভে।

বিভিন্ন ভাষাৰ কবিসকলে কি কি প্ৰণালীৰে কাল-দৈৰ্ঘ্যৰ ভিত্তিত দল-সংযোজন কৰি ছন্দ ৰচনা কৰিছে, তাৰ এটা সৰু বিবৰণ দিলে ধাৰণাটো পৰিষ্কাৰ হয়। প্ৰথমতে লোৱা যাওক, সংস্কৃত কবিতাৰ বৃত্ত তথা অক্ষৰবৃত্ত ছন্দৰ কথা। ইবিলাকত প্ৰতিটো ছন্দ-গোটৰ ভিতৰুৱা দলসমূহৰ বিন্যাস অত্যন্ত পৰিপাটি আৰু পূৰ্বনিৰ্দিষ্ট। তলৰ উদাহৰণটোৰ ওপৰত চকু ফুৰাব পাৰি :

তৃষ্ণাম্ ত্যজ | ধৰ্মং ভজ | পাপে হৃদ- | য়ংমা কুৰু
ইষ্টা যদি | লক্ষ্মীস্তব | শিষ্টাননি- | শংসংশ্ৰয

ছন্দবিজ্ঞানীৰ দৃষ্টিত এইবিধ ছন্দৰ নাম নিযন্ত্ৰিত মাত্ৰাবৃত্ত ছন্দ।[21] দ্বিতীয়টো প্ৰণালীত ৰচিত ছন্দৰ উদাহৰণ পোৱা যায়, সংস্কৃত কবিতাৰ জাতি তথা মাত্ৰাবৃত্ত ছন্দত। ইবিলাকত প্ৰতিটো ছন্দ-গোটৰ ভিতৰুৱা দলসমূহৰ বিন্যাস অনিৰ্দিষ্ট, কিন্তু সমষ্টিগত ৰূপতহে প্ৰতিটো ছন্দ-গোটৰ দৈৰ্ঘ্য সমপৰিমাণযুক্ত। তলৰ উদাহৰণটোত সেই কথাষাৰ ফটফটীয়া হৈ ওলাই আছে :

নলিনী | দলগত | জলমতি | তৰলং
তদ্বজ্- | জীৱন- | মতিশয় | চপলং

২১. Fixed moric metre

ছন্দবিজ্ঞানীয়ে এইটো প্ৰণালীত ৰচিত ছন্দৰ নাম থৈছে, মুক্ত মাত্ৰাবৃত্ত ছন্দ। দুয়োটা দৃষ্টান্ত ফঁহিয়াই চালে বুজিব পাৰি, সিহঁতৰ পাৰ্থক্য কোনখিনিত। প্ৰথমটো দৃষ্টান্তত প্ৰতিটো ছন্দ-গোটত সংযোজিত দলসমূহৰ সংখ্যা যেনেকৈ সুনিৰ্দিষ্ট, সেইদৰে দলবিলাকৰ বিন্যাসতো এটা সুনিৰ্দিষ্ট ৰূপকল্প আছে। দ্বিতীয়টো দৃষ্টান্তত দুয়োটা বস্তুৱেই অনিৰ্দিষ্ট, কিন্তু, প্ৰতিটো ছন্দ-গোটৰ কাল-দৈৰ্ঘ্য সমান। আনহাতে, দুয়োটা দৃষ্টান্ততে এটা কথাৰ মিল আছে। সেয়া হ'ল, ইটোৰ লগত সিটো দলৰ পাৰ্থক্য একান্তভাৱেই কাল-দৈৰ্ঘ্যনিৰ্ভৰ। তৃতীয়টো প্ৰণালীত ৰচিত ছন্দত দলবিলাকৰ মাজত পাৰস্পৰিক বৈসাদৃশ্য দৰাচলতে ৰূপগত। কিন্তু, এই ৰূপগত মূল্যটো কাল-দৈৰ্ঘ্যৰ অভিব্যক্তিৰে পৰিপূৰ্ণ। এনেকুৱাবোৰ ছন্দত কাল-দৈৰ্ঘ্যনিৰপেক্ষ দলৰ সংখ্যাৰ ওপৰতে প্ৰতিটো ছন্দ-গোটৰ মিল নিৰ্ভৰশীল। এই ধৰণৰ ছন্দৰ উদাহৰণ পোৱা যায়, জাপানী কবিতাত অথবা ইটালীয় কবিতাত। ছন্দবিজ্ঞানীৰ বৰ্ণনাত এইবিধ ছন্দৰে নাম স্বৰবৃত্ত ছন্দ।[২২]

এইখিনিতে মুক্ত মাত্ৰাবৃত্ত ছন্দ আৰু স্বৰবৃত্ত ছন্দৰীতি দুটাৰ মাজত ছন্দ-স্পন্দনৰ মৌল পাৰ্থক্যকেইটা আঙুলিয়াই থ'ব পাৰি। প্ৰথমতে, স্বৰবৃত্ত ছন্দত প্ৰতিটো দলৰ নিজস্ব কাল-মূল্য দলবিশেষৰ নিজস্ব তথা অন্তৰ্লীন, আনহাতে মাত্ৰাবৃত্ত ছন্দত সিহঁতৰ প্ৰতিটোৰে কাল-মূল্য সুসমঞ্জস আৰু যথানিৰ্দিষ্ট—ফলস্বৰূপে, বহুদূৰ পৰ্যন্ত অনুশীলন-লব্ধ আৰু পৰিশীলিত। দ্বিতীয়তে, যিহেতু যি কোনো পৰ্যাবৃত্তি কালনিৰ্ভৰ আৰু সি অনিবাৰ্য, গতিকে স্বৰবৃত্ত ছন্দৰ ক্ষেত্ৰত সমানসংখ্যক দলৰ সংযোজনতো ছন্দ-গোটসমূহৰ অসমান কাল-বিস্তাৰ প্ৰায় অপ্ৰতিৰোধ্য, আৰু তাৰ পৰিণতিস্বৰূপে। সমতা প্ৰদানৰ প্ৰয়োজনত প্ৰতিটো ছন্দ-গোটৰ স্তৰত কাল-দৈৰ্ঘ্যৰ প্ৰচ্ছন্ন প্ৰকাশ এটা অনুভূত হয়। আনহাতে, মাত্ৰাবৃত্ত ছন্দৰ ক্ষেত্ৰত তেনে কোনো বিজাতীয় ঐক্যৰূপৰ প্ৰচ্ছন্ন প্ৰভাৱ সম্পূৰ্ণৰূপে অননুভূত। কাৰণ, প্ৰতিটো দলৰ কাল-মূল্য সুনিৰ্দিষ্ট আৰু পৰ্যাবৃত্তিৰ কাল-বিস্তাৰো সিবিলাকৰ যোগফলেৰে সমানেই সুনিৰ্দিষ্ট। তৃতীয়তে দুয়োবিধ ছন্দৰ মাজত অন্য এটা বৈসাদৃশ্য মাজে মাজে অনুভৱ কৰিবলগীয়া হয়। মাত্ৰাবৃত্ত ছন্দত তাৰ লয় সমান কাল-বিস্তাৰেৰে সমৃদ্ধ, আনহাতে স্বৰবৃত্ত ছন্দত দল-সংযোজনৰ বৈচিত্ৰ্য অনুযায়ী মাজে মাজে লয়ৰ পৰিৱৰ্তন অৱশ্যম্ভাৱী।

ঘ. অসমীয়া ছন্দৰ শিল্পৰূপ

অসমীয়া কবিতাৰ ছন্দশিল্প সম্পৰ্কে ক'বলৈ হ'লে, পোনতে এইষাৰ কথাই ক'ব লাগিব যে, ইয়াৰ ঘাইসুঁতিটো মাত্ৰা-নিৰ্ধাৰিত ছন্দৰ প্ৰণালীয়েদিযেই প্ৰবাহিত হৈছে।

---

২২. Syllabic metre

কিন্তু, আনবোৰ ভাষাৰ মাত্ৰা-নিৰ্ধাৰিত ছন্দতকৈ ইয়াৰ অসমীয়া প্ৰতিৰূপটো এটা গুৰুত্বপূৰ্ণ দিশত অলপ স্বকীয়া ধৰণৰ। অসমীয়া প্ৰতিৰূপটোত দলবিশেষৰ হ্ৰস্ব-দীৰ্ঘ কাল-পৰিমাণ ইয়াৰ আশ্ৰয়-স্বৰবোৰৰ হ্ৰস্ব-দীৰ্ঘতাৰ ওপৰত নিৰ্ভৰশীল নহয়। অসমীয়া ভাষাত—হ্ৰস্ব হওক, দীৰ্ঘ হওক—আটাইবোৰ স্বৰবৰ্ণৰ উচ্চাৰণকালৰ দৈৰ্ঘ্য সমান। ই আৰু উ ধ্বনি দুটাৰ প্ৰত্যেকৰে হ্ৰস্ব আৰু দীৰ্ঘ ৰূপকেইটাৰ প্ৰসংগত ড° কাকতিয়ে লিখি থৈ গৈছে, "অসমীয়া ভাষাত কোনো ধ্বনিগত বা অৰ্থগত পৰিৱৰ্তন নঘটোৱাকৈ ইহঁতক ইচ্ছামতে সালসলনি কৰি ব্যৱহাৰ কৰিব পাৰি।"[২৩] আকৌ, এ আৰু ও ধ্বনি দুটাও বৰং কোমল আৰু চুটি: যেনে—এতেকে আৰু ওখোৱাখোৱাৰ। আনকি, সেই দুটা স্বৰধ্বনিৰ তীক্ষ্ণতৰ ছায়া-ধ্বনিবোৰো দৈৰ্ঘ্যৰ ফালৰ পৰা সমানে চুটি: যেনে—কেতেকী আৰু কোৰাণ। তদুপৰি, অন্য এটা দীৰ্ঘস্বৰ আ কেৱল বৰ্ণনাৰ ফালৰ পৰাহে দীৰ্ঘ, কিন্তু কথাই-কামে অ-টোৰ লেখীয়া সমানে চুটি। গতিকে, অসমীয়া ভাষাৰ স্বৰধ্বনিবোৰৰ এনে প্ৰায়-নিৰ্বিকল্প হ্ৰস্ব কাল-বিস্তাৰৰ পটভূমিকাত ছন্দজ্ঞানী কবিয়ে দলসমূহ সংযোজন কৰোঁতে অন্য ক'ৰবাত হ্ৰস্ব-দীৰ্ঘৰ তাৰতম্য বিচাৰি লৈছে। থোৰতে ক'বলৈ হ'লে, স্বৰান্ত দলবিলাকৰ কাল-বিস্তাৰ চুটি, আৰু হসন্ত বা হলন্ত দলবিলাকৰ কাল-বিস্তাৰ দীঘলীয়া—পোনৰ বিধৰ দুগুণ। ভাষান্তৰত ক'বলৈ হ'লে, অসমীয়া ছন্দত মুক্ত দলবিলাক সংস্কৃতৰ হ্ৰস্ব দলৰ প্ৰতিৰূপক, আৰু ৰুদ্ধ দলবিলাক সংস্কৃতৰ দীৰ্ঘ দলৰ প্ৰতিৰূপক।

অসমীয়া লৌকিক কবিতাবোৰৰ ছন্দ গুণ-নিৰ্ধাৰিত ছন্দৰ সাঁচত ৰচিত। ইবিলাকতো সংযোজিত দলসমূহৰ মুক্ত ৰূপ আৰু ৰুদ্ধ ৰূপৰ বৈসাদৃশ্যই এক বেলেগ ধৰণৰ অন্তঃস্পন্দৰ যোগান ধৰে। এইবিধ ছন্দত মুক্ত দল আৰু ৰুদ্ধ দলবিলাকৰ পৰিমাণগত মূল্যতকৈ গুণগত ৰূপৰ পাৰ্থক্যইহে অধিক প্ৰাধান্য লাভ কৰাৰ হেতুকে ছন্দৰ প্ৰাথমিক স্পন্দনে এক অপূৰ্ব বৈচিত্ৰ্যৰ সন্ধান দিয়ে। প্ৰচ্ছন্ন ৰূপত বিকশিত হৈ উঠা অমিল-সমিল কালগত ৰূপৰ উপৰিও গুণগত সাদৃশ্য-বৈসাদৃশ্যই ছন্দ-গোটবোৰত একোটা অপৰূপ ৰূপকল্পৰ মাধুৰ্য প্ৰদান কৰে। এইখিনিতে এবাৰ কথা মনত পেলাই ল'ব পাৰি: যদি দলসমূহৰ মাজত কাল-দৈৰ্ঘ্যৰ তাৰতম্যৰ পৰা ওপজা স্পন্দন-বৈচিত্ৰ্যৰ প্ৰচ্ছন্ন ৰূপটো নেথাকিলেহেঁতেন, আৰু কেৱল গুণগত তাৰতম্যৰ সন্ধান দিয়া বৈচিত্ৰ্যময় ৰূপটোহে থাকিলেহেঁতেন, তেনেহ'লে অসমীয়া স্বৰবৃত্ত ছন্দই কেৱল দুটা-এটা একেসুৰীয়া পঙ্‌ক্তিকৈ

২৩. They may be used indiscriminately in Assamese without alteration of sound or sense.

—Banikanta Kakati, Assamese, Its Function and Development, p. 63

বেছি একেকোৰেই যোগান ধৰিব নোৱাৰিলেহেঁতেন। আৰু এবাৰ কথা—অসমীয়া কবিতাৰ এইধাৰা ছন্দত মুক্ত প্ৰস্বনী ছন্দৰ আসঞ্জনী বোল এটাও সদায় অনুভব কৰা যায়। কাৰণ এইবিধ ছন্দত প্ৰতিটো ছন্দ-গোটতে অন্ততঃ এটা দল প্ৰস্বনিত ৰূপত বাকীবোৰতকৈ অলপ বেছি ফটফটীয়া হৈ থাকে।

অসমীয়া ছন্দত যে দলসমূহৰ কোনো নিৰ্ধাৰিত ৰূপকল্প নেথাকে, সংস্কৃত ছন্দৰ লেখীয়াকৈ নিৰ্ধাৰিত ৰূপকল্পৰ গণ বোলা বস্তুটোৰ কোনো ধৰাবন্ধা বিন্যাস পাবলৈ নাই সেয়া একাধাৰে অসমীয়া ছন্দৰ দুৰ্বলতা আৰু সবলতা। ই এক দুৰ্বলতা এই কাৰণেই যে ছন্দৰ প্ৰাথমিক তৰপত কোনো ধৰণৰ নিয়মিত স্পন্দন অনুভৱ কৰাৰ অৱকাশ ইয়াত নাই। গতিকে, সমিল আৰু অমিল ধ্বনিস্পন্দনৰ নিযমিত ৰূপকল্পৰ সলনি বহু বিচিত্ৰ স্পন্দনৰ খেলিমেলি বিন্যাসহে পোৱা যায়। দৰাচলতে, কবিৰ স্বাভাৱিক ছন্দ-চেতনাৰ অৱলম্বনতহে ই চানেকিবিহীন খেয়ালী ৰূপকল্পৰ কবিতা অথবা উকা গদ্যৰ ভাষাত পৰিণত হোৱাৰ পৰা কথমপি ৰক্ষা পৰি যায। আনহাতে, অসমীযা ছন্দত এনে ধৰণৰ নিৰ্ধাৰিত ৰূপকল্প নথকাৰ হেতুকে প্ৰতিটো ছন্দ-গোটৰ ভিতৰুৱা দলবোৰৰ মাজত পৰিমাণগত অথবা গুণগত বৈসাদৃশ্যৰ উপৰিও অন্য ধৰণৰ পাৰম্পৰিক বৈসাদৃশ্যৰ অনুৰণন একোটা অনুভৱ কৰাৰ অৱকাশ প্ৰচুৰ। মাত্ৰাবৃত্ত ছন্দৰ ক্ষেত্ৰত দেখা যায, ইবিলাকৰ ছন্দ-গোটত সদায অন্ততঃ দুমুঠিকৈ দ্বিমাত্ৰিক অথবা ত্ৰিমাত্ৰিক উৰ্মিৰ স্পন্দনে লুকাভাকু খেলি যাযহি। দ্বিমাত্ৰিক উৰ্মিবিলাক অতি শান্ত আৰু ত্ৰিমাত্ৰিক উৰ্মিবিলাক যথেষ্ট পৰিমাণে চলচঞ্চল। অসমীযা ছন্দত ইযাৰ এটা সুদূৰপ্ৰসাৰী প্ৰভাৱ আছে। সেই বিষয়ে বিতং আলোচনা পাচলৈ থোৱা হ'ল। ঠিক সেইদৰে, স্বৰবৃত্ত ছন্দৰ ক্ষেত্ৰত দেখা যায, প্ৰতিটো ছন্দ-গোটতে অন্ততঃ দুটাকৈ ৰুদ্ধদল ব্যৱহাৰ কৰিব পাৰি, যাৰ ফলস্বৰূপে ছন্দ-প্ৰবাহত আৰোহী ৰূপৰ স্পন্দন আৰু অৱৰোহী ৰূপৰ স্পন্দনৰ এক মধুৰ লীলাখেলা অনুভৱ কৰা যায়। অসমীয়া ছন্দৰ উভয় প্ৰধান ৰীতিতে ছন্দ-স্পন্দনৰ প্ৰাথমিক তৰপত যিমানেই কি ৰহস্যময় ছন্দৰূপ নেথাকক, ছন্দ-স্পন্দনৰ দ্বিতীযটো তৰপত বান্ধোনবোৰ কিন্তু নিকপকপীয়া, যাৰ ফলত সেইটো তৰপৰ বৃহত্তৰ ছন্দ-গোটবোৰৰ ৰূপ অতি নিটোল। সেই কাৰণেই, এবাৰ কথা ক'বলগীযা হয়, সেইটো তৰপৰ ছন্দ-গোট—যাৰ পাৰিভাষিক নাম হ'ল পৰ্ব—সেয়েই অসমীয়া ছন্দৰ মৌল ভিত্তিস্বৰূপ।

অসমীয়া ছন্দৰ বিকাশ-বিবৰ্তনৰ ইতিহাস হাতৰ মুঠিত খামুচি পাবলৈ হ'লে, এবাৰ কথা ভুলতো পাহৰিব নেলাগিব—উত্তৰ-বৈদিক যুগৰ সংস্কৃত ছন্দসমূহৰ মূলতত্ত্বসমূহে ইয়াৰ অন্তৰালত অহৰহ অনুপ্ৰেৰণা যোগাই আহিছে। সংস্কৃত ছন্দৰ তিনিটা মূলতত্ত্ব

প্ৰাণস্পন্দন অসমীয়া ছন্দৰো দীঘলীয়া ইতিহাসত নজহা-নপমা প্ৰেৰণাৰ উৎস হৈ ৰৈছে। এই তিনিটা মূলতত্ত্বৰ প্ৰথমটো কবি কালিদাসে ৰচনা কৰি থৈ যোৱা ছন্দশাস্ত্ৰ 'শ্ৰুতবোধ'ৰ টীকাকাৰ হলায়ুধে এইদৰে দিছে :

'একমাত্ৰো ভবেদ্ধ্ৰস্বো দ্বিমাত্ৰো দীৰ্ঘ উচ্যতে'

অৰ্থাৎ, 'হ্ৰস্ব ধ্বনি এক মাত্ৰা পৰিমাণৰ হয় আৰু য'ত দুই মাত্ৰাৰ জোখ থাকে, সেয়া দীৰ্ঘ ধ্বনি'। মাত্ৰাৰ জোখেৰে দলৰ কাল-ব্যাপ্তি নিৰ্দেশ কৰাটো সংস্কৃত ছন্দৰেই নিয়ম। অসমীয়া ছন্দই ভাষাৰ বৈশিষ্ট্যৰ লগত ৰক্ষিতা খুৱাই হ্ৰস্ব আৰু দীৰ্ঘ ধ্বনিৰ সলনি মুক্ত আৰু ৰুদ্ধ দলৰ মাপকাঠিডাল বিচাৰি লৈছে। দ্বিতীয়টো মূলতত্ত্ব হ'ল, সংস্কৃত ছন্দৰ প্ৰবাহত ভাবযতিৰ উপৰিও গীতময় ছন্দযতিয়ে গতিৰ থমকনি নিৰ্দেশ কৰে। অসমীয়া ছন্দতো গতিৰ লগে লগে সেইবিধ ছন্দযতিয়ে আপোন ভূমিকা পালন কৰে। সেইবিধ যতিৰ উমানটো দি থৈ গৈছে ছান্দসিক কেদাৰভট্টই এইদৰে,

'এৱম্ যথাযথোদ্বেগঃ সুধিয়ম্ নোপজায়তে।
তথা তথা মধুৰতা নিমিত্তম্ যতিৰিষ্যতে॥'[২৪]

অৰ্থাৎ, 'আৰু য'ত য'ত সুধীজনৰ উদ্বেগ নোপজে, ত'তে ত'তে মধুৰতাৰ প্ৰয়োজনত যতি বহুৱাব লাগে'। অসমীয়া ছন্দত পৰ্বৰ অন্তৰে অন্তৰে, চৰণৰ কৈঁকুৰিয়ে কৈঁকুৰিয়ে যি বিৰতিয়ে শব্দমালাক এক অপৰূপ মধুময়তা প্ৰদান কৰে, তাৰ প্ৰেৰণা সংস্কৃত ছন্দচিন্তাৰ পৰাই আহিছে। তৃতীয়তে, সংস্কৃত ছন্দৰ সুমিতি বোধ-সম্পৰ্কীয় মূলতত্ত্বটোৰ প্ৰতিধ্বনি অসমীয়া ছন্দতো স্পষ্ট। এই তৃতীয়টো মূলতত্ত্ব হ'ল, 'পদ্যং চতুষ্পদী'।[২৫] সংস্কৃত ছান্দসিকে নিজস্ব ভংগীটোৰে কৈছে,—'কবিতাৰ চাৰিটা পদ'। কথাষাৰৰ কেইবাটাও ব্যঞ্জনা—আক্ষৰিক স্তৰৰ পৰা নান্দনিক স্তৰলৈকে। নান্দনিক ব্যঞ্জনাটো হ'ল ছন্দৰূপময় কবিতাৰ আংগিকত সৌষম্যৰ অভিব্যক্তি একান্ত প্ৰয়োজনীয়। ইয়াৰে খেও ধৰি অসমীয়া ছন্দৰ স্তবকসমূহ চাৰি চৰণযুক্ত, চৰণসমূহ চাৰিটা পৰ্বযুক্ত, অভাৱত অপূৰ্ণ পৰ্বৰ মূৰ্ছনা ইত্যাদিৰ বিচিত্ৰ প্ৰকাশ।

সংস্কৃত কবিতাৰ ছন্দ-সৰস্বতী অসমীয়া কবিতাৰ মজিয়ালৈ ইতিহাসৰ থট্‌থটিয়েদি নামি আহোঁতে প্ৰাকৃত-অপভ্ৰংশ কবিতাৰ মাজৰ মহলাত যে খন্তেক থমকি ৰৈ আছিছিল, সেয়া জনা-শুনা কথা। ইয়াতে সংস্কৃতৰ লঘু-গুৰু ধ্বনিৰ খেলিমেলি লাগি লঘু ধ্বনিও কেতিয়াবা লৌকিক জিভাত পৰি দীৰ্ঘ ধ্বনিৰ দৰে প্ৰসাৰিত হৈ পৰিছিল, আৰু দীৰ্ঘ

---

২৪ কেদাৰভট্ট, বৃত্তৰত্নাকৰ ১।২০

২৫. গঙ্গাদাস, ছন্দোমঞ্জৰী ১।৪

ধ্বনিও কেতিয়াবা লঘু ধ্বনিৰ দৰে সংকুচিত হৈ পৰিছিল। সেই কথাষাৰৰ উমান দি থৈ গৈছে 'প্ৰাকৃত-পৈংগলম্'-অৰ ছান্দসিকজনে,

'জই দীহো বি অ বণ্ণো
লহু জীহা পঢ়ই হোই সো বি লহু।
বণ্ণো বি তুৰিঅ পঢ়িও
দোত্তিণ্ণি বি এক জানেহু॥'[২৬]

অৰ্থাৎ, 'যদি দীৰ্ঘ বৰ্ণকো জিভাই অ বৰ্ণৰ লেখীয়া'কৈ লঘু ৰূপত পঢ়ে, তেনেহ'লে সেইটোকো লঘু বুলিয়েই ল'ব লাগে। দুই-তিনিটা বৰ্ণকো যদি কোনোবাই খৰকৈ পঢ়ি এটা বৰ্ণৰ নিচিনা কৰি তোলে, তেনেহ'লে তাকো এক মাত্ৰাৰ বুলি জানি থোৱা।' এইষাৰ কথাই ভৱিষ্যত অসমীয়া ছন্দৰ যৌগিক ৰীতিত ৰুদ্ধ দলকো কেতিয়াবা এক মাত্ৰাৰ বুলি ধৰি লোৱাৰ অনুপ্ৰেৰণা যোগাই আহিছে। আনকি এইবুলি ক'লেও ভুল নহয়, অসমীয়া ছন্দত সুদৃঢ় মাত্ৰাবৃত্ত ছন্দৰ বিকল্প হিচাপে যৌগিক ছন্দই গঢ় লৈ উঠাৰ মূলতে আছে প্ৰাকৃত-অপভ্ৰংশ ভাষাৰ ছন্দত মাত্ৰা-সংস্থাপনৰ এই নিৰ্দেশটো।

আকৌ, অসমীয়া কবিতাৰ তিনিটা প্ৰধান ছন্দসজ্জাৰ—পদাৰ, ছবি আৰু দুলড়ীৰ ভিতৰত পোনৰটোৰ প্ৰেৰণা প্ৰাকৃত-অপভ্ৰংশ ছন্দৰ পৰাই ওপজা। পদাৰ প্ৰাকৃত-অপভ্ৰংশ ছন্দৰ পাদাকুলকৰেই বিবৰ্তিত ৰূপ। এই পাদাকুলক ছন্দসজ্জাটোৰ ৰূপ সংশ্লিষ্ট ভাষাটোৰ ছন্দশাস্ত্ৰত এইদৰে বৰ্ণিত হৈছে,

'লহুগুৰু এক্ক ণিঅম নহি জেহা,
পঅ পঅ লেকৃখহি উত্তম ৰেহা।
সুকই ফণিন্দহ কণ্ঠহ বলঅং
সোলহমত্তং পাআকুলঅং॥'[২৭]

অৰ্থাৎ, য'ত লঘু-গুৰুৰ একো নিয়ম নাই, ত'ত ইটোৰ পাচত সিটোকৈ বৰ্জিতা খুৱাই মাত্ৰাৰ ৰেখাবোৰ স্থাপন কৰি যোৱা। সেয়ে সুকবি ফণীন্দ্ৰৰ কণ্ঠবলয়ৰ লেখীয়া ষোল মাত্ৰাৰ পাদাকুলক। উল্লেখ কৰি থ'ব পাৰি, এই একেখিনি অনুপ্ৰেৰণাৰেই পৰৱৰ্তী কালত বাংলা আৰু ওড়িয়া ছন্দও একেধৰণেৰেই বিকশিত হৈ উঠিছিল।

অসমীয়া ছন্দৰ বিকাশ-বিৱৰ্তনৰ বাটত ইংৰাজী কবিতাৰ ছন্দভাবনাৰো ইটো-সিটো প্ৰভাৱ সিঁচৰতি হৈ পৰিছেহি। যতিপ্ৰান্তিক ছন্দসজ্জাৰ সলনি প্ৰবহমান ৰূপৰ অমিত্ৰাক্ষৰ ছন্দসজ্জা ইংৰাজী Blank Verse-ৰেই প্ৰভাৱ-পৰিণতি। অৱশ্যে স্বীকাৰ কৰাটো

২৬ প্ৰাকৃত পৈঙ্গলম্ ১।৮

২৭. প্ৰাকৃত-পৈঙ্গলম্ ১।১২৯

সমীচীন, সি বাংলা ছন্দৰ আলহীঘৰত ভূমুকি মাৰিহে অসমীয়া ছন্দৰ চ'ৰালৈ সোমাই আহিছিল। আনহাতে, মুক্তক ছন্দৰ প্ৰেৰণা পোনপটীয়াকৈ ইংৰাজী ছন্দৰ পৰাই লাভ কৰা সম্পদ। কিছুমান ছন্দসজ্জা অসমীয়া কবিৰ আপোন ছন্দ প্ৰতিভাৰ উৰ্বৰ মাটিতে আপোনাআপুনি ঠন ধৰি উঠা সম্পদ। তাৰ ভিতৰত উল্লেখযোগ্য, প্ৰবহমান ত্ৰিপদী যিটো ছন্দসজ্জাৰ পয়োভৱ দেখা যায়, কবি দেৱকান্ত বৰুৱাৰ 'সাগৰ দেখিছা ?' খনত।

ঙ ছন্দশাস্ত্ৰৰ উপযোগ

কোনো কবিয়েই কবিতা লেখিবৰ সময়ত ছন্দশাস্ত্ৰৰ প্ৰতিটো বিধি-উপবিধিৰ বিষয়ে সজাগ হৈ সেইবোৰৰ লগত লেখিব খোজা কবিতাটোৰ কথাখিনি মিলাই লৈ কবিতা নেলেখে। অথচ, ছান্দসিকে যেতিয়া সফল কবিৰ ভাল কবিতা এটাৰ ধ্বনিৰূপময় ফুলটো উদ্ভিদবিজ্ঞানীৰ লেখীয়াকৈ কাটি-ছিঙি পৰীক্ষা কৰিবলৈ লয়, তেতিয়া তেওঁ ফলাফলখিনি দেখি অবাক হৈ যায়—আদৰ্শৰ লগত আচলটো কেনেকৈ এইদৰে কোনো ভুল নথকাকৈ মিলি গ'ল! ধাৰণা হয়, ছন্দ-চেতনা বোলা বস্তুটো কবিৰ এক সহজাত প্ৰকৃতি। কবিয়ে যেন কিবা মায়াবী সূতাৰে সপোন-দলিচাৰ ফুলবোৰ আপোন মনৰ প্ৰেৰণাৰে বাচি যায়, আৰু তেওঁ যিবোৰ শব্দৰ ফুল বাচি উলিয়ায়, তাৰ ৰূপৰ জেউতিয়ে যেন চানেকি-কাপোৰত থকা ফুলৰ সৌন্দৰ্যকো চেৰাই যায়। কথাষাৰ আনটো মূৰৰ পৰা চালে দেখা যায়, ছান্দসিকে যেতিয়া সেই শব্দৰ ফুলপাহটো কাটি-ছিঙি তাৰ অংগ-প্ৰত্যংগবোৰ বিশ্লেষণ কৰে, তেতিয়া তেওঁৰ চকুৱে তাৰ সিৰা-উপসিৰাবোৰ, ৰেখা-ৰঙৰ ৰূপটো ঠিকেই ধৰিব পাৰে, কিন্তু কিবা এটা যেন তেওঁ খামুচি পোৱাৰ আগতে ক'ৰাবলৈ ভাপ হৈ উৰি গুচি যায়। তেওঁ সেই অশৰীৰী ছন্দ-সংগীতৰ ছঁয়াময়া ৰূপটো হাতৰ মুঠিত কেতিয়াও বিচাৰি নেপায়, অথচ সেই ছঁয়াময়া ৰূপটোৱেই সৃষ্টিৰ হেঙুলীয়া মুহূৰ্তবোৰত কবিৰ কল্পনা-হৃদয়ত উকমি দি গৈছিল হি বুলিয়েই কবিৰ ছন্দ-সংগীত সাৰ পাই উঠিছিল।

যি কি নহওক, ছান্দসিকে কথাষাৰ জানে। সেইবাবেই, এগৰাকী ছান্দসিকে লিখিব পাৰিছে, "ছন্দ বিজ্ঞানৰ লগত কবিতাৰ ৰচনা-সম্পৰ্কীয় দিশটোৰ লগত সম্বন্ধ নাই, সম্বন্ধ আছে সেয়া শুনাৰ দিশটোৰ লগতহে।"[২৮] কথাষাৰ ফঁহিয়াই চালে ধৰিব পাৰি—ছান্দসিকৰ কাম কবিক ছন্দজ্ঞ কৰি তোলাটোও নহয় অথবা ৰচনাৰ মূলতত্ত্ব কিছুমানৰ যোগান ধৰাটোও নহয়। তেওঁৰ কাম হ'ল, ছন্দৰূপময় বস্তুৰ সৌন্দৰ্য উপভোগ কৰাৰ

---

২৮. **The science of prosody is not concerned with the composition of verse, but with hearing of it.**

—Lascelles Abercrombie, loc. cit. p. 104

সঠিক প্ৰণালীটোৰ উমান দিয়াটোহে। সেই দায়িত্বটো সুচাৰুৰূপে সম্পাদন কৰিবৰ বাবে ছান্দসিকে মাথোন ছন্দবিজ্ঞানৰ ইটো-সিটো নিয়মৰ সূক্ষ্মাতিসূক্ষ্ম কথাবোৰ নিখুঁতকৈ জনা হ'লেই নচলে, তেওঁৰ কৰ্ণেন্দ্ৰিয় অতি ৰুচিসম্পন্ন আৰু নীতিমতে প্ৰশিক্ষিত হোৱাটো প্ৰয়োজনীয়। তেওঁৰ কাণ ছন্দস্পন্দৰ সূক্ষ্মতম শ্ৰুতিসমূহৰো উমান পোৱা বিধৰ হ'ব লাগে, সামান্যতম তিল-পৰিমাণৰ উজুটিটোও ধৰা পেলাব পৰাকৈ সজাগ হ'ব লাগে। ছান্দসিকৰ এই যোগ্যতাটোৰ কথা প্ৰাকৃত-অপভ্ৰংশ কবিতাৰ ছান্দসিক-গৰাকীয়ে অতি সুন্দৰকৈ আঙুলিয়াই থৈ গৈছে,

'জেম ণ সহই কণঅতুলা,
তিল তুলিঅং অদ্ধঅদ্ধেণ।
তেম ণ সহই সৱণতুলা,
অৱছন্দং ছন্দভংগেণ॥"[২৯]

অৰ্থাৎ, 'সোণাৰিৰ হাতৰ তুলাচনীয়ে যিদৰে তিল এটাৰ আধাৰো আধা পৰিমাণৰ হেৰফেৰ নসহে, সেইদৰে ছান্দসিকৰ কাণৰ তুলাচনীখনেও ধ্বনিৰ ওজনত সেই পৰিমাণৰ বঢ়া-টুটা নসহে।' যিজন ছান্দসিকৰ কাণ তেনেকুৱা ধৰণেৰে প্ৰস্তুত, তেওঁহে ছন্দশাস্ত্ৰৰ নিযম-অনিয়মবোৰ যথাযথৰূপে ব্যাখ্যা কৰিব পাৰে, তেওঁহে ক'ব পাৰে, ছন্দই ক'ত উজুটি খাইছে আৰু ক'ত অতি সুন্দৰকৈ প্ৰকাশ পাইছে।

আৰু এষাৰ কথা। কাণৰ তুলাচনীয়ে যিটো বস্তুৰ ওজন লয়, সি কোনো বিষয়ীনিৰপেক্ষ ধ্বনি নহয়। সেয়ে হোৱা হ'লে, পদাৰ্থবিজ্ঞানীৰ বিজ্ঞানাগাৰত নিভুলকৈ ধৰা পেলাব পৰা দশমাংশ জোখৰ চেকেণ্ডৰ সংখ্যাবোৰ আৰু সূক্ষ্ম কম্পনাংক-বোৰ ছন্দবিজ্ঞানৰ বাবে বেচি উপযোগী বুলি বিবেচিত হ'লহেঁতেন। মানুহৰ কাণৰ তুলাচনীয়ে জুখি উলিওৱা স্থূল হিচাপৰ এক মাত্ৰা আধামাত্ৰাবোৰৰ খবৰ ছন্দবিজ্ঞানে মুঠেই নেৰাখিলেহেঁতেন। দৰাচলতে, ছন্দবিজ্ঞানীয়ে ধ্বনিৰ কংকালবোৰতকৈ কবি-কল্পনাৰ সপোনেৰে পখালি থোৱা ধ্বনিৰ মুকুতা-মণিবোৰক অধিক মূল্য দিয়ে। কাৰণ, কবিয়ে যে ছন্দৰ আশ্ৰয় লয়, সেয়া এইবাবেই লয় যে তেওঁ ছন্দৰিক্ত ভাষাৰে ক'বলগীয়া কথাখিনি ক'ব খোজা ধৰণেৰে ক'ব নোৱাৰে। এইখিনিতে কবিতাৰ ভাববস্তু আৰু ৰূপবস্তুৰ পাৰস্পৰিক সম্পৰ্কটোৰ প্ৰশ্ন এটাৰ মুখামুখি হ'বলগীয়া হয়। কেৱল ধ্বনিৰ মসৃণতাই অথবা মধুময়তাই ছন্দ-চেতনাৰ একমাত্ৰ লক্ষ্যবস্তু নহয়। ৰূপবস্তুত ভাববস্তুৰে ৰসৰ সঁহাৰি বিচাৰে। ছন্দৰ যিটো ৰূপে কবিৰ চিত্তবৃত্তিক আটাইতকৈ বেচি সুন্দৰকৈ সঁহাৰি জনায়, সেইটোৱেই তাৰ কাৰণে আটাইতকৈ বেচি উপযোগী

---

২৯ প্ৰাকৃত-পৈঙ্গলম্ ১।১০

ছন্দ। হাঁহি উঠা ধেমেলীয়া কথাৰ বাবে যিটো ছন্দ, বিষাদময় অনুভূতিৰ বাবে সেই একেটা ছন্দ নিশ্চয় উপযোগী নহয়। আলফুলীয়া সপোন-কাহিনীৰ বাবে যিটো ছন্দ, ভৎসনা কৰিব খোজা মেজাজৰ বাহন সেই একেটা ছন্দ নহয়। থোৰতে ক'বলৈ হ'লে, কবিতাৰ ভাবনা আৰু ছন্দৰ ৰূপ দুযোটা ইটো-সিটোৰ লগত গুনঠি-খান্দৰিৰ লেখীয়াকৈ থাপ খাই পৰিব লাগে। গতিকে, ছান্দসিকে ছন্দৰ এইটো দিশবো কিছু বা-বাতৰি দিবলগীয়া হয়। ছান্দসিকে ছন্দক কেৱল কিছুমান ধ্বনিৰ সমষ্টি বুলি নেভাবি, ইয়াক প্ৰাণৰ উমেৰে উমাল ধ্বনিৰ শিল্পকৃতি বুলি ভবাতেহে ছন্দবিজ্ঞানৰ আচল সাৰ্থকতা।

ছান্দসিক নামৰ মানুহজন দৰাচলতে কবিতাৰ এজন গুৰুত্বপূৰ্ণ আৰু নিৰ্ভৰযোগ্য সমালোচক। অন্য সমালোচকে পৰম্পৰাগত সমালোচনাত সচৰাচৰ যিটো দিশ এৰি থৈ যায়, সেইটো দিশেই ছান্দসিকৰ বিশেষজ্ঞ-বিবেচনাৰ ৰাজ্য। ছান্দসিক সমালোচনা দৰাচলতে কবিতাৰ নান্দনিক সমালোচনাৰ ভিতৰুৱা। কবি ক'লৰিজে কবিতাৰ সংজ্ঞা বান্ধি কৈ থৈ গৈছে, "উৎকৃষ্টতম শব্দৰ উৎকৃষ্টতম বিন্যাসেই কবিতা।"[৩০] স্বাভাৱিকতে, কবিতাৰ সমালোচনাত সংশ্লিষ্ট ধ্বনিশিল্পৰ দিশটো উপেক্ষিত হৈ ৰ'লে, সেই সমালোচনা অসম্পূৰ্ণ হৈ ৰয়। ছন্দবিজ্ঞানে সমালোচনাৰ বাবে প্ৰয়োজনীয় নান্দনিক দৃষ্টিকোণটো আৰু তাৰ উপযোগী সঁজুলিখিনিৰ যোগান ধৰে। নক'লেও হ'ব, সেই দৃষ্টিকোণটোৰ লগত কবিতাৰ স্থাপত্যৰূপটোৰো সম্বন্ধ আছে, ঠিক যেনেকৈ তাৰ সাংগীতিক ৰূপটোৰ সম্বন্ধ আছে। থোৰতে কবলৈ হ'লে, ছন্দবিজ্ঞানে কাব্য-সমালোচকৰ হাতত এনে এগছি চাকি তুলি দিয়ে, যাৰ পোহৰত কবিতাৰ সৌন্দৰ্য-বিচাৰ নিৰ্ভুল হোৱাৰ সম্ভাৱনা প্ৰচুৰ। আৰু সেইবাবেই, ছন্দবিজ্ঞান বিশেষভাৱে অধ্যয়নযোগ্য।

---

৩০. Poetry is the best words in the best order.

ছন্দস্পন্দৰ উপকৰণ

ক ছন্দস্পন্দ

ধ্বনি সমাবেশৰ শিল্পৰুচিসম্মত প্ৰবাহটোকেই ছন্দস্পন্দ[1] বুলি কোৱা হয়। কথাৰ ভাষাতো ধ্বনিপ্ৰবাহৰ স্পন্দন অনুভৱ কৰা যায়। কিন্তু, সেই স্পন্দন মুঠেই নিয়মিত আৰু পৰিমিত নহয়। কবিতাৰ ক্ষেত্ৰত সেই প্ৰবাহৰ ভিতৰুৱা উৰ্মিলহৰীৰ স্পন্দনবোৰ সুনিয়ন্ত্ৰিত আৰু সুবিন্যস্ত। ক'তো কোনো খেলিমেলি নাই—নিয়মীযাকৈ সেই স্পন্দনবোৰৰ পুনৰাবৃত্তি ঘটে। এই ফালৰ পৰা চালে, কবিতাৰ ছন্দস্পন্দ আৰু গীতৰ ছন্দস্পন্দৰ এটা মিল আছে। তথাপি এবাৰ কথা মনত ৰাখিবলগীয়া হয়, গীতৰ ছন্দস্পন্দ কথাৰ ভাষাৰ ওপৰত নিৰ্ভৰশীল নহয়। যন্ত্ৰসংগীতত কথা নাই, কিন্তু ছন্দস্পন্দ আছে। বহু সময়ত কণ্ঠসংগীততো কথা বোলা বস্তুটো নেথাকে, অথচ ছন্দস্পন্দ সম্পূৰ্ণকৈ থাকে। আৰু যিবোৰ কণ্ঠসংগীতত কথাৰ ভাষা থাকে, সিবোৰতো সচৰাচৰ ছন্দৰ প্ৰবাহে ভাবনাৰ সংগতি উপেক্ষা কৰি নিজস্ব গতিভংগী লাভ কৰে। কবিতাৰ ছন্দস্পন্দত কিন্তু ধ্বনিৰ প্ৰবাহ আৰু কথাৰূপৰ প্ৰবাহ দুয়োটাৰে এক মধুৰ মিলন অনুভৱ কৰা যায়।

ধ্বনিপ্ৰবাহৰ বেগ আৰু ভাবপ্ৰবাহৰ আবেগ দুয়োটাৰে মধুৰ মিলন সম্ভৱ কৰি তোলে যিখিনি উপাদানে, সেইখিনিকে আমি ছন্দস্পন্দৰ উপকৰণ আখ্যা দিছোঁ। এতিয়া সিবিলাকৰ লগত এটা এটাকৈ চিনাকি হওঁ।

খ দল

যি কোনো শব্দৰ অবিভাজ্য ধ্বনিব্যষ্টিকে দল[2] বুলি কোৱা হয়। নাইবা এইদৰেও ক'ব পাৰি, বাক্‌যন্ত্ৰৰ একেটা প্ৰয়াসতে উচ্চাৰিত ধ্বনিয়েই দল। 'দল' শব্দটো অলপ অচিন, যদিও অসমীয়া ভাষাত ইয়াৰ ব্যৱহাৰ যথেষ্ট প্ৰচলিত। যেনে: দ্বিদল মিল, ত্ৰিদল মিল ইত্যাদি। কিছুমান খেলিমেলি আঁতৰাবৰ বাবে বহুপ্ৰচলিত 'স্বৰ' শব্দটোৰ পৰিবৰ্তে আৰু আমি পূৰ্বতে ব্যৱহাৰ কৰি অহা 'ধ্বনি' শব্দটোৰো পৰিবৰ্তে অকলশৰীয়া হিচাপেৰে 'দল' শব্দটোৰ ব্যৱহাৰ সমীচীন। কাৰণ, 'স্বৰ' শব্দটো যিদৰে ব্যঞ্জন বৰ্ণৰ আশ্ৰয়-ধ্বনি আৰু তাৰ লিখিত ৰূপৰ আখৰটোৰ নাম, 'ধ্বনি' শব্দটো'ও সেইদৰে কাণেৰে শুনা যি কোনো 'আৱাজ'ৰ সমাৰ্থক।

---

১. rhythm

২. syllable

অসমীয়া ভাষাত উচ্চাৰিত দলৰ দুটা প্ৰকাৰ। এবিধক বোলে মুক্তদল, আনবিধক ৰুদ্ধদল। যি কোনো স্বৰান্ত ধ্বনিবিশিষ্ট দলকে মুক্তদল আখ্যা দিয়া হয়। এনেধৰণৰ দলক মুক্ত বুলি কোৱাৰ কাৰণটো হ'ল : ই যিখিনিত থমকি ৰয়গৈ, তাতে থমকি নোৰোৱাকৈ আৰু এটা স্বৰবৰ্ণ বা ব্যঞ্জন বৰ্ণেৰে বুজাব পৰা ধ্বনি সামৰি লোৱাৰ বাটটো মুকলি হৈ থাকে। আৰু যেতিয়া সেইদৰে কেইবাটাও ধ্বনিম্[৩] সামৰি লৈ গোটেই মুঠি এনেদৰে একেটা প্ৰয়াসতে উচ্চাৰিত হয় যে সি এটা অবিভাজ্য ধ্বনিব্যষ্টি হৈ পৰে, তেতিয়া সেই দলটোকে ৰুদ্ধদল আখ্যা দিয়া হয়। প্ৰসংগক্ৰমে উল্লেখ কৰি থ'ব পাৰি, স্বৰান্ত ধ্বনিটোৱে সামৰি লোৱা পাচৰ ধ্বনিম্‌টো বা ধ্বনিম্‌কেইটা সদায় হসন্ত বা হলন্ত বৰ্ণৰ প্ৰতিৰূপ হয়। আৰু এটা কথা, দলটো যিখিনিত থমকি ৰয়গৈ, তাত থমকি নোৰোৱাৰ সকলো বাট বন্ধ হৈ থাকে। সেইকাৰণেই, তাৰ নাম ৰুদ্ধদল।

এই গোটেই কথাখিনি উদাহৰণ দি ব্যাখ্যা কৰিলেহে, ধাৰণাবোৰ স্পষ্ট হৈ উঠে। তলত দিয়া দলবোৰকে মুক্তদল বুলি কোৱা হয় :

(১) সকলোকেইটা অযুগ্ম স্বৰ। যথা : অ, আ, ই, ঈ, উ, ঊ, এ আৰু ও।

(২) সকলোবোৰ স্বৰান্ত ব্যঞ্জন ধ্বনি। যেনে : ক, কি, স্প, শ্ৰী, স্ত্ৰী, স্ক্ৰু ইত্যাদি। মন কৰিলে দেখা যাব, দ্বিতীয়মুঠি মুক্তদলত আশ্ৰয়-স্বৰটোৰ আগতে এটাৰ পৰা তিনিটালৈকে আশ্ৰিত ব্যঞ্জন ধ্বনি থাকিব পাৰে। উদাহৰণস্বৰূপে দেখুওৱা দলকেইটাৰ সংগঠিত ৰূপ ভাঙি দেখুৱাব পাৰি। যেনে, ক্+অ, ক্+ই, স+প্+অ, শ+ৰ্+ঈ, স্+ত্+ৰ্+ঈ, স্+ক্+ৰ+উ। মন কৰিলে আৰু এবাৰ কথা ধৰিব পাৰি, কোনোটো দলৰে মাজৰ ক'তো স্বৰধ্বনি নাই। য'তে স্বৰধ্বনি, দলৰ উচ্চাৰণ ত'তে থমকি ৰ'বই লাগিব।

ঠিক সেইদৰে তলত দিয়া দলবোৰকে ৰুদ্ধদল বুলি কোৱা হয় :

(১) দুযোটা যুগ্ম স্বৰ। যথা : ঐ আৰু ঔ।

(২) সকলোবোৰ যুক্ত স্বৰ। যেনে : আই, আউ, ইউ, এই, উই ইত্যাদি।

(৩) যুগ্ম আৰু যুক্ত স্বৰাশ্ৰিত ব্যঞ্জন ধ্বনিবোৰ। যেনে : নৈ, মৌ, নাও, সেই, চেও ইত্যাদি।

(৪) সকলোবোৰ অন্তঃস্বৰাশ্ৰিত হলন্ত ধ্বনি। যেনেঃ তাত, উট, খং, উঃ, দান, স্নান, স্নেহ ইত্যাদি।

এইখিনিতে এবাৰ কথা কৈ থ'ব পাৰি। ৰুদ্ধদলবোৰৰ দৃশ্যমান ৰূপত এটা বা দুটা আখৰ থাকিব পাৰে। যাই কথাবাৰ হ'ল, এটা আখৰবা হওক অথবা দুটা আখৰৰ

৩. phoneme

হওক, উচ্চাৰণ কৰোঁতে একেটা প্ৰয়াসত অবিভাজ্য ৰূপত উচ্চাৰিত হ'ব লাগিব। আন এবাৰ কথা হ'ল, ৰুদ্ধদল বুলিলেই তাৰ দৃশ্যমান ৰূপৰ অন্তিম বৰ্ণটোত প্ৰচ্ছন্ন ধৰণেৰে এটা হসন্ত চিন থাকে—মাথোন তাক কোনেও কাৰণ নেথাকিলে দেখুৱাই নিলিখে।

অসমীয়া কবিতাৰ ছন্দ-বিচাৰত আৰু এবিধ দলৰ মুখামুখি হ'বলগীয়া হয়। তাত্ত্বিক বিচাৰত এইবিধ দল নিৰ্ভুলকৈ ৰুদ্ধদল। অথচ, ছন্দত সিইঁতৰ প্ৰয়োগৰ বিচাৰত এইবিধ দলৰ বিশ্লিষ্ট হৈ পৰাৰ প্ৰৱণতা উপেক্ষা কৰিব নোৱাৰি। বিশ্লিষ্ট ৰূপত সিইঁত এটা মুক্তদল আৰু এটা ৰুদ্ধদলৰ লেখীয়াকৈ দুছেও হৈ পৰে। তেনেকুৱা কেইটামান যুগ্মদলৰ উদাহৰণ দিব পাৰি। যেনে: আইৰ, তাইৰ, নৈত, ঢৌত, আউল, চাউল, সাউদ, নেউল, এইক, লুইত ইত্যাদি। ৰিণিকি-ৰিণিকি সম্ভাৱনাৰেহে ইইঁত গাইগুটীয়া দল। পৰিশীলিত কণ্ঠত ইইঁত সচৰাচৰ এইদৰে বিশ্লিষ্ট: 'চা-উল', 'আ-ইৰ', 'ঢ-উত' ইত্যাদি। কিন্তু অসমীযা কবিয়ে ইইঁতকো কেতিযাবা থুপ খুৱাই গাইগুটীযা ৰুদ্ধদলৰ ৰূপত ব্যৱহাৰ কৰিছে। তাকে কৰোঁতে দ্বিতীযটো স্বৰধ্বনিক স্পৰ্শস্বৰ[৪] হিচাপে প্ৰযোগ কৰি ছন্দক দুখ পাবলৈ নিদিযাকৈ ব্যৱহাৰ কৰে। যুগ্মদলৰ এই দ্বৈতলীলা তলৰ উদাহৰণ দুটাত ফটফটীযাকৈ ফুটি উঠিছে। তাৰে পোনৰটোত আছে, তেনেকুৱা এটা যুগ্মদলৰ বিশ্লিষ্ট ৰূপ, আৰু পাচৰটোত আছে, স্পৰ্শস্বৰৰ গা'ত আঁউজি তাৰ সংকুচিত ৰূপাযণ:

(১) ইৰিকতি | মিৰিকতি | 'বা~হ-ৰ' | শলা
'মো~মা-ইৰ্' | পদুলি-ত | 'বান্ধি~লোঁ' | ঘোৰা

আৰু

(২) কি কি চৰা^ইৰ্ | কি কি নাও
সোণৰ চৰা^ইৰ | কথা কওঁ

দৃষ্টান্ত দুটা মন কৰিলে দেখা যায়, একেটা যুগ্মদল 'আইৰ' ধ্বনিটোৱে দুটা কবিতাত দুটা ধৰণেৰে ঘৰ লৈছে। পোনৰটোত সি বিস্তাৰিত হৈ দীঘলীযা ধৰণৰ দল এটা হৈ পৰিছে, 'মা-ইৰ্', দ্বিতীয়টোত সি সংকুচিত হৈ শেষৰ অংশটোত মাথোন এটা স্পৰ্শস্বৰৰ গা'ত আঁউজি নোহোৱা হৈ পৰাৰ দৰে হৈছে—ৰা^ইৰ্। আচলতে, সংশ্লিষ্ট ছন্দটোৰ গতিৰূপেহে নিৰ্ণয় কৰে, এনেকুৱা যুগ্মদলৰ উচ্চাৰণটো কেনেকুৱা ধৰণৰ হ'ব।

---

৪. glide-vowel

পোনৰ দৃষ্টান্তটো মন কৰিলে আৰু এষাৰ কথা ধৰিব পাৰি, মাথোন যুগ্মদল আৰু ৰুদ্ধদলেই বিশ্লিষ্ট ৰূপত অভিব্যক্ত নহয়। কেতিয়াবা আনকি মুক্তদলো ছন্দৰ প্ৰয়োজনত প্ৰসাৰিত হৈ পৰে। 'বাঁহৰ' শব্দটোত তাৰ স্বাভাৱিক ৰূপত মাথোন দুটা দল আছে— 'বাঁ-হৰ্'। ছন্দৰ প্ৰযোজনত তাৰ ৰুদ্ধদলটো বিস্তাৰিত হৈ পৰিছে—'হ-ৰ্'। কিন্তু সিমানতো তাৰ প্ৰযোজন গোটেইখিনি পূৰ নহ'ল। গতিকে শব্দটোত থকা মুক্তদলটো অলপ প্ৰসাৰিত হৈ পৰিল—'বাঁ~'। অনুৰূপে, 'বান্ধিলেঁ।' শব্দটোৰ আকৌ ৰুদ্ধদলটো বিশ্লিষ্ট নহৈ মুক্তদলটোহে প্ৰসাৰিত হৈ পৰিল তাৰ উচ্চাৰণটো এনেকুৱা ধৰণৰ হ'লগৈ— বান্ ধি~লেঁ।'। নক'লেও হ'ব, অসমীয়া ছন্দত ৰুদ্ধদলৰ আৰু বিশেষকৈ মুক্তদলৰ এনেকুৱা ব্যত্যযধৰ্মী উচ্চাৰণে অপূৰ্ব ছন্দবৈচিত্ৰ্যৰ সৃষ্টি কৰে।

গ মাত্ৰা

যি কোনো হ্ৰস্ব স্বৰধ্বনিৰ উচ্চাৰণকালেৰে অভিব্যক্ত দলৰ পৰিমাণগত ৰূপটোকে মাত্ৰা বুলি কোৱা হয়। অসমীয়া ভাষাত অৱশ্যে স্বৰধ্বনিবোৰৰ মাজত হ্ৰস্ব-দীৰ্ঘৰ প্ৰভেদ নাই বুলিলেই হয়। ড° কাকতিয়ে লিখি থৈ গৈছে, "অসমীয়া ভাষাত ই, ঈ, উ আৰু ঊ ধ্বনিকেইটাৰ দৈৰ্ঘ্যৰ কোনো প্ৰভেদ নাই।"[৫] বাকী দুটা স্বৰধ্বনি এ আৰু ও—এই দুটাৰো উচ্চাৰণ সংস্কৃতৰ দৰে দীৰ্ঘৰূপৰ নহয়। কাৰণ, সংস্কৃতত সেই দুটাৰ উচ্চাৰণ অলপ তীক্ষ্ণ ধৰণৰ, উচ্চাৰণ দুটা এনে ধৰণৰ—এ' আৰু ও'। আকৌ, আ স্বৰধ্বনিটোও অসমীয়াত সংস্কৃতৰ লেখীয়াকৈ হ্ৰস্ব স্বৰ অ-টোৰ দুগুণ জোখৰ নহয়। আচলতে, অসমীয়া ভাষাত স্বৰধ্বনিবোৰৰ হ্ৰস্ব-দীৰ্ঘ ৰূপৰ বিন্যাস নিৰ্ভৰ কৰে অন্য এটা সম্পূৰ্ণ বেলেগ সমতলত। সেই বিষয়ে ড° গোস্বামীৰ কথাষাৰেই চূড়ান্ত, "সকলোবিলাক স্বৰধ্বনিৰ ভিন ভিন দৈৰ্ঘ্য আছে, সিবিলাকৰ দৈৰ্ঘ্য অণুধ্বনিগত আৰু শব্দৰ অংগ হিচাপে অৱস্থানৰ ওপৰত নিৰ্ভৰশীল।"[৬] বৈ যোৱা নৈৰ ঢৌ এটা কিমান জোখৰ, সেয়া কোনেও জুখি দেখুৱাব নোৱাৰে। গতিকে, স্থূল হিচাপত যি কোনো মুক্তদলৰ জোখটোৰে এক মাত্ৰাৰ কাল-পৰিমাণটোৰ সঁহাৰি দিয়ে। আনহাতে, যি কোনো ৰুদ্ধদলত তাৰ দুগুণ সময়ৰ দৈৰ্ঘ্য থকাৰ কথা।

---

৫. There is no distinction of length in the sounds of i, ī, u, ū in Assamese.
—Banikanta Kakati ; Assamese, Its Formation and Development, p. 63

৬. All vowels have different degrees of length which is allophonic according to their position of occurrence in a word
—Golok Goswami ; An Introduction to Assamese Phonology, p. 84

সচৰাচৰ ৰুদ্ধদল বুলিলে স্থূল হিচাপত সেইটো পৰিমাণেই থাকে। কিন্তু অসমীয়া ছন্দত ৰুদ্ধদলৰ এক অভাবিত ধৰণৰ স্থিতিস্থাপকতা দেখা যায়।[৭] ছন্দৰ গতিৰ লগত সামঞ্জস্য ৰাখি সিবোৰ কেতিয়াবা সংকুচিত হৈ এক মাত্ৰা পৰিমাণৰ দৈৰ্ঘ্যবিশিষ্ট হোৱা দেখা যায়। তলৰ উদাহৰণকেইটা ফঁহিয়াই চালেই কথাষাৰ স্পষ্টকৈ ধৰিব পাৰি।

(১) যৌৱন | যৌৱন

স্তৃষ্টিৰ | যৌবন

অনাগত | জীৱনৰ | অনাহত | গান

| (দেৱকান্ত বৰুৱা, যৌৱন)

(২) থন্তেক-যৌৱনা প্ৰিয়া | শোভিছা থন্তেক মাথোঁ |

এই মৃত্যুভূমি |

(দেৱকান্ত বৰুৱা, পৃথিৱী)

(৩) স্তৃষ্টিৰ দিনাৰে পৰা | আজিল'কে সকলোতে | সৌন্দৰ্যৰ

বিকাশ বহল |

(দেৱকান্ত বৰুৱা, দেৱদাসী)

প্ৰথমটো উধৃতিত 'যৌৱন' শব্দটোৰ 'যউ' ৰুদ্ধদলটোৱে বিশ্লিষ্ট ৰূপত অলপ দীঘলীয়াকৈ 'য-উ' কৈ দুই মাত্ৰা পৰিমাণৰ সময় লৈছে। কিন্তু, দ্বিতীয়টো উধৃতিত সেই একেটা ৰুদ্ধদল থাউকতে মাথোন 'যউ' হৈ সংকুচিত ৰূপত উচ্চাৰিত হৈছে, তাৰ সময়-পৰিমাণো সেইদৰে একমাত্ৰিক মুক্তদলৰ সমান। একেদৰে প্ৰথম উধৃতিটোৰ 'স্তৃষ্টিৰ' শব্দটোৰ ভিতৰৰা 'সৃষ্' ৰুদ্ধদলটো আৰু তৃতীয়টো উধৃতিৰ একেটা ৰুদ্ধদল যথাক্ৰমে বিশ্লিষ্ট আৰু সংকুচিত ৰূপত বিন্যস্ত। কেনেকুৱা পৰিস্থিতিত ৰুদ্ধদলৰ এনেধৰণৰ দুই ভিন্ন অভিব্যক্তি ঘটে, সেই কথাষাৰ আয়ত্ত কৰাৰ আগতে আমি আৰু কেইবাটাও কথা জানি ল'ব লাগিব। সেয়া স্থানান্তৰত আলোচনা কৰিম।

মুক্তদলৰ অন্তৰ্ভুক্ত দীৰ্ঘস্বৰসমূহো কোনো কোনো ক্ষেত্ৰত সংস্কৃত ছন্দৰ দৰে অসমীয়া ছন্দতো বিকল্পে দুই মাত্ৰা পৰিমাণৰ আয়তনবিশিষ্ট হোৱা দেখা যায়। তলত

---

৭. মাত্ৰাৰ স্থিতিস্থাপকতা সংস্কৃত ছন্দৰ বাবেও অচিন নহয়। ইয়াৰ প্ৰমাণস্বৰূপে মন কৰিবলগীয়া যে, প্ৰ আৰু হ্ৰ অক্ষৰ দুটা বিকল্পে একমাত্ৰিক বুলি 'ধৰাৰ স্পষ্ট বিধান এটা আছে। সংশ্লিষ্ট সূত্ৰটো হল—'প্ৰহ্ৰেৱেতি পুনঃ পিংগলমুনেৰ্বিকল্প বিধায়কসূত্ৰম্।' —গংগাদাস, ছন্দোমঞ্জৰী ১।১৬

তেনেকুৱা বৈকল্পিক ৰূপৰ দ্বিমাত্রিক মুক্তদলৰ উদাহৰণ থকা দুটা স্তৱক দাঙ্গি ধৰা হ'ল :

(১) ঠাট প্রকট পটু কোটি কোটি কপি
গিৰি গৰগৰ পদ ধাৱে
বাৰিধি তীৰ তৰি কৰৈ গুৰুতৰ গিৰি
ধৰি ধৰি সমৰক ধাৱে

(শংকৰদেৱ, বৰগীত)

(২) দৰশিত সুন্দৰ গৌৰ কলেৱৰ
যৈছন সুৰ পৰকাশ
সকল সভাসদ ৰঞ্জন যাকেৰি
দৰশনে পাপ বিনাশ

(মাধৱদেৱ, গুৰু ভটিমা)

ইয়াৰে প্রথমটো উধৃতিত সংস্কৃত উচ্চাৰণৰ ভংগীত এঘাৰটা দীৰ্ঘস্বৰৰ পৰিমাণগত আযতন প্রসাৰিত হৈ পৰিছে, যাৰ ফলত মুক্তদল হোৱা সত্ত্বেও সিহঁত দ্বিমাত্রিক ৰূপবিশিষ্ট হোৱা দেখা গৈছে। আনহাতে, দুটা দীৰ্ঘস্বৰৰ মুক্তদলত মাথোন এটাকৈহে মাত্ৰাযুক্ত আয়তনৰ স্বাভাৱিক ৰূপৰ কোনো সালসলনি ঘটা নাই। দ্বিতীয়টো উধৃতিত তিনিটা দীৰ্ঘস্বৰবিশিষ্ট মুক্তদল প্রসাৰিত ৰূপত দ্বিমাত্রিক আয়তনযুক্ত হৈ পৰিছে, আনহাতে, একে ধৰণৰে চাৰিটা দীৰ্ঘস্বৰবিশিষ্ট মুক্তদল একমাত্রিক আয়তনতে ৰৈ গৈছে। ভালকৈ টলকি চালে বুজিব পাৰি, যিবোৰ ছন্দত সকলোবোৰ বদ্ধদল সামঞ্জস্যপূৰ্ণভাৱে নিৰ্বিকল্পে দ্বিমাত্রিক, কেৱল সেইবোৰ ছন্দতহে এনে দীৰ্ঘস্বৰবিশিষ্ট মুক্তদলত বৈকল্পিকভাৱে দ্বিমাত্রিক ৰূপৰ অভিব্যক্তি সম্ভৱপৰ।

আৰু এবাৰ কথা, অসমীয়া ছন্দত কেতিয়াবা আনকি হ্রস্বস্বৰবিশিষ্ট মুক্তদলো

প্ৰসাৰিত হৈ দ্বিমাত্ৰিক ৰূপত অভিব্যক্ত হোৱাৰ দৃষ্টান্ত পোৱা যায়। তলত কেইটামান দৃষ্টান্ত দাঙি ধৰা হ'ল :

(১) শংকৰ মাধৱ | কন্দলী সকলে | কি কৰিলে বীণ ক
সৰ্গদেৱ ৰুদ্ৰ | -সিংহে কি কৰিলে | ক বীণ কিয ৰ
(লক্ষ্মীনাথ বেজবৰুৱা, বীণ-ব'ৰাগী)

(২) আকাশৰ তৰা হৈ ৰ লাগি চাম বৈ
সেউজীয়া গুৱনি জেউতি
জোনাকত মিল হৈ বিমান পথত বৈ
ওৰে ৰাতি কৰিম আৰতি
(নলিনীবালা দেৱী, জনমভূমি)

অলপ মন কৰিলেই বুজিব পাৰি, এনেকুৱা দুই মাত্ৰাৰ জোখত পোৱা মুক্তদল কেইটাৰ দুটা বৈশিষ্ট্য আছে। এটা বৈশিষ্ট্য ৰূপগত, আনটো ভাবগত। ৰূপগত বৈশিষ্ট্যটো হ'ল, সংশ্লিষ্ট দলটো এটা স্বতন্ত্ৰ শব্দ। অকলশৰীয়া'কয়ে ই এটা অৰ্থযুক্ত শব্দ। ভাবগত বৈশিষ্ট্যটো হ'ল, শব্দ হিচাপে ই যিটো অৰ্থ জ্ঞাপন কৰে, সেই অৰ্থটোৰ ওপৰত বিশেষ জোৰ দি কথাষাৰ কোৱা হয়। প্ৰসংগক্ৰমে কৈ থ'ব পাৰি, দ্বিতীয়টো স্তবকৰ সংশ্লিষ্ট দলটোত তেনেকুৱা কোনো জোৰ দিয়া হোৱা নাই। তথাপি, সি প্ৰথমটো বৈশিষ্ট্যৰ লগতে আন এটা কাৰণ লৈহে দ্বিমাত্ৰিক ৰূপত অভিব্যক্ত হৈছে। সেই কাৰণটো হ'ল ধ্বনিগত। ধ্বনিৰ দিশৰ পৰা ইয়াৰ মূল অনুধ্বনি[৮]টো দীঘলীয়া চানেকিৰ। যি কি নহওক, এই দুটা স্তবকত দেখুওৱা ধৰণৰ মুক্তদলবোৰৰ প্ৰসাৰণ আগৰবিধৰ দৰে বৈকল্পিক নহয়— অনিবাৰ্য ধৰণৰ।

ঘ. ব্যষ্টিৰূপত মাত্ৰা

'মাত্ৰা' শব্দটোৰ আৰু এটা অৰ্থ আছে। সেই অৰ্থটো হ'ল, পৰিমাপক। আৰু সহজকৈ ক'বলৈ হ'লে, সংশ্লিষ্ট মাপকাঠিৰ একক। এইটো অৰ্থতেই সংস্কৃতত 'মাত্ৰা' শব্দটো সিদ্ধ হৈছে। 'মীয়তে অনয়া ইতি মাত্ৰা'—যিহেৰে জোখ লোৱা হয়, সেয়ে মাত্ৰা। আনহাতে, সংস্কৃত ছান্দসিকসকলে য'ত সেই জোখটো পোৱা যায়, তাকো 'মাত্ৰা' আখ্যা দি কাম চলাই দিছে, দুই-এঠাইত তেওঁলোকে ৰিণিকি-ৰিণিকি আভাস

৮. allophone

এটা থৈ গৈছে, পাচৰটো অৰ্থত ইয়াক ‘কলা’ বুলি ক’ব পাৰি। ইংৰাজী ছান্দসিক সকলৰ শব্দভাণ্ডাৰত দুয়োটা অৰ্থৰ বাবে দুটা স্বকীয়া শব্দ ফটফটীয়া হৈ আছে। পোনৰটো অৰ্থত ই হ’ল, unit of measure, পাচৰটো অৰ্থত mora। আমি পাচৰটো অৰ্থত অতদিনে সংস্কৃত ছান্দসিকৰ বাট ধৰি চলি অহা ‘মাত্ৰা’ শব্দটো সলাই অচিনাকি ‘কলা’ শব্দটো প্ৰযোগ কৰিব খোজা নাই। বৰং, পোনৰটো অৰ্থতহে ‘মাত্ৰা’ শব্দটোৰ সলনি ‘ব্যষ্টি’ শব্দটো প্ৰয়োগ কৰিব খুজিছোঁ। ব্যষ্টি মানে সমষ্টিৰ ভিতৰুৱা গোট—একক।

প্ৰতিটো বস্তু জোখাৰ প্ৰণালী বেলেগ আৰু সিবিলাকৰ পৰিমাণ নিৰ্দেশ কৰা ব্যষ্টিবোৰো ভিন ভিন। গাখীৰৰ পৰিমাণ জোখে ‘লিটাৰ’ৰ ব্যষ্টিৰে, তাপৰ পৰিমাণ জোখে ‘চেলছিযাছ’ৰ ব্যষ্টিৰে, ধ্বনি-গাম্ভীৰ্যৰ পৰিমাণ জোখে ‘ডেচিবেল’ৰ ব্যষ্টিৰে, ঠিক যেনেকৈ কাপোৰৰ পৰিমাণ জোখে মিটাৰৰ ব্যষ্টিৰে, তেনেকৈয়ে। ব্যষ্টি হ’ল, মাপকাঠিডালৰ এটা দাগ। আৰু সেই দাগটো কাটি লোৱা হয়, জুখিবলগীয়া বস্তুটোৰে সূক্ষ্ম এটা অংশৰ আয়তনটো লৈ। ছন্দৰ ক্ষেত্ৰতো সেই একেটা কথা। ছন্দপৰ্বৰ ভিতৰুৱা মুক্তদল এটাৰ আযতনটোৱেই অসমীয়া ছন্দৰ ব্যষ্টি।

অসমীযা ছন্দতত্ত্বত ব্যষ্টিৰ পৰিমাণে ধ্বনিসমষ্টিৰ দুটা প্ৰকৃতিৰ উমান দিয়ে। কেতিযাবা ই সংশ্লিষ্ট দলটোৰ কালগত বিস্তাৰৰ পৰিমাণটোৰ উমান দিযে। আৰু কেতিযাবা ই কেৱল সংশ্লিষ্ট দলটোৰ কালনিৰপেক্ষ অৱস্থিতিটোৰ উমান দিয়ে। সহজ ভাষাত ক’বলৈ হ’লে, পোনৰটোৱে উমান দিযে দলবিশেষৰ জোখটোৰ, পাচৰটোৱে মাথোন তাৰ লেখটোৰ। ইচ্ছা কৰিলে পোনৰটোক মাত্ৰাব্যষ্টি[৯] বুলি ক’ব পাৰি, আৰু পাচৰটোক দলব্যষ্টি[১০]। ছন্দোলিপি[১১] কৰিবৰ সময়ত দুযোবিধ ব্যষ্টিৰে আশ্ৰয় ল’বলগীয়া হ’ল। এবিধৰ সাংকেতিক ৰূপটো এডাল নাইবা দুডাল লম্বমান ৰেখা। তাৰ গণনাৰে ছন্দবিভাগবোৰৰ পৌন:পুনিক সময-দৈৰ্ঘ্যৰ ধ্বনিসাম্যৰ হিচাপটো পোৱা যায়। আনবিধৰ সাংকেতিক ৰূপটো এটা অৰ্ধচন্দ্ৰ নাইবা এডাল হাইফেন—যথাক্ৰমে মুক্তদল আৰু ৰুদ্ধদলৰ নিৰ্দেশক। তাৰ গণনাৰে ছন্দবিভাগবোৰৰ সংখ্যাগত ধ্বনিসাম্যৰ পৌন:পুনিক প্ৰদক্ষিণৰ হিচাপটো পোৱা যায়।

৬. প্ৰস্বন

মাত্ৰা যিদৰে দলবিশেষৰ কাল-দৈৰ্ঘ্যৰ ব্যষ্টিৰূপ, প্ৰস্বন[১২] সেইদৰে দলবিশেষৰ আপেক্ষিক ধ্বনি-গুৰুত্বৰ জ্ঞাপক ৰূপ। কিছুমান ভাষাৰ ছন্দত প্ৰস্বনৰ তাৰতম্যৰ ওপৰতে ধ্বনিসাম্যৰ ৰূপকল্প নিৰ্ভৰ কৰে। ইংৰাজী কবিতাৰ ছন্দত প্ৰস্বনিত আৰু অস্বনিত

৯. moric unit
১০. syllabic unit
১১. scansion
১২. accent

দলৰ বিন্যাসেই তাৰ ছন্দস্পন্দৰ প্ৰকৃতি নিয়ন্ত্ৰণ কৰে। কোনো কোনো ছান্দসিকে অসমীয়া ছন্দতো, বিশেষকৈ এটা ছন্দৰীতিত, প্ৰস্বনকেই যাই উপাদান বুলি আঙুলিয়াব খোজে।[১৩] কিন্তু, সংগত কাৰণত আমি সেই ধাৰণাটো সমৰ্থন নকৰোঁ। সেই বিষয়ে আমি যথাস্থানত আলোচনা কৰিম। যি কি নহওক, এইষাৰ কথা স্বীকাৰ কৰিব লাগিব, প্ৰস্বন বোলা বস্তুটো ছন্দৰ বাস্কোনটোৰ কালৰ পৰা হওক-নহওক, অন্ততঃ কঁপনিৰ কালৰ পৰা এক বিশিষ্ট উপাদান।

প্ৰস্বনৰ সংজ্ঞা নিৰূপণ কৰিবলৈ লৈ এগৰাকী বিখ্যাত ইংৰাজ ছান্দসিকে লিখিছে, "ছন্দ-সম্পৰ্কীয় আলোচনা-বিলোচনাত বোধকৰোঁ আটাইতকৈ বেচি বিতৰ্কৰ কেন্দ্ৰ-স্বৰূপ এই প্ৰত্যয়টোৰ সংজ্ঞা যিমানদূৰ সম্ভৱ বিতৰ্কাতীত ৰূপত নিৰূপণ কৰিবলৈ হ'লে অতি সম্ভ্ৰান্ত ধৰণৰ কোষ-গ্ৰন্থ ৱেবষ্টাৰ অভিধানৰ উধৃতিদি ক'ব পাৰি—'যি কোনো দলৰ ওপৰত কণ্ঠস্বৰৰ প্ৰবলতৰ হেঁচা অথবা প্ৰস্ফোটনৰ প্ৰযাস'টোকে প্ৰস্বন বুলি কোৱা হয়।[১৪] কথা হ'ল, এই 'কণ্ঠস্বৰৰ প্ৰবলতৰ হেঁচা'টো নানা ধৰণৰ হ'ব পাৰে। থোৰতে ক'বলৈ হ'লে, ই ধ্বনিৰ তীব্ৰতাজনিত হ'ব পাৰে, গাম্ভীৰ্যসম্ভূত হ'ব পাৰে নাইবা কাল-দৈৰ্ঘ্য সংশ্লিষ্ট হ'ব পাৰে। যিযেই কি নহওক, প্ৰস্বন বুলিলেই তাৰ এটা আপেক্ষিক বৃদ্ধিৰ আভাস থাকে। এই কথাষাৰকে আঙুলিয়াই দি আন এগৰাকী বিশিষ্ট ইংৰাজ ছান্দসিকে লিখিছে, "ছন্দতত্বৰ সৰহভাগ প্ৰয়োজনতে এই বুলি ক'লেই যথেষ্ট হয় যে, প্ৰস্বন মানে যি কোনো ধৰণেৰে ৰূপায়িত হোৱা এক প্ৰকাৰ গুৰুত্বময়তা, যাৰ ফলত এটা দল ওচৰতে থকা বাকীবোৰ দলতকৈ বেচি ফটফটীয়া হৈ উঠে আৰু বেচি বৈশিষ্ট্যপূৰ্ণ হৈ উঠে।"[১৫]

---

১৩. তুল বল, অৰ্থাৎ স্বৰাঘাতৰ প্ৰাধান্য দি উচ্চাৰণ আৰু আবৃত্তি কৰিব লাগে দেখি ইয়াক বলবৃত্ত বা বলছন্দ বোলা হয়।

—তীৰ্থনাথ শৰ্মা, সাহিত্য-বিদ্যা পৰিক্ৰমা, পৃ. ২২৫

১৪. This term, which is perhaps the principal centre of dispute in matters prosodic, and which, even outside strict prosody, is not a little controversial, may be defined, as uncontroversially as possible, in the words of a highly respectable book of reference, to quote Webster's Dictionary, "A superior force of voice, or of articulative effort, upon some particular syllable."

—George Saintsbury : Historical Manual of English Prosody, P. 265

১৫. For most of the purposes of prosody, it is enough to say that accent is the emphasis, in whatever way materialized, which makes one syllable stand out in relief and gives its promience over its neighbours.

—Eserbon Smith : Principles of English Metre, p. 67

অসমীয়া ছন্দৰ ক্ষেত্ৰত দেখা যায, এবিধ ৰচনাৰীতিত প্ৰস্বনৰ ভূমিক যথেষ্ট স্পষ্ট। ইবিলাকৰ প্ৰতিটো ছন্দবিভাগতে অন্ততঃ একোটাকৈ দল প্ৰস্বনিত হোৱা কথাষাৰ মন কৰিবলগীয়া। তলত তেনেকুৱা দুটা স্তৱকৰ উদাহৰণ দিয়া হ'ল :

(১) ইৰিকতি | মিৰিকতি | বাঁহৰ | শলা
মোমাইৰ | পদূলিত | বান্ধিলোঁ | ঘোৰা
(খেল-ধেমালিৰ গীত)

(২) এটি ঘৰত | দুটি মাথোন | দুটি মানুহ | ধৰে
এটি খেলে | লুকাই সপোন | এটি জ্বলি | মৰে
(ৰত্নকান্ত বৰকাকতী, দুটি মানুহ)

কিন্তু আৰু এটা কথা মন কৰিবলগীয়া, প্ৰতিটো ছন্দবিভাগত প্ৰস্বনৰ সংস্থাপনত কোনো নিৰ্দিষ্ট ৰূপকল্প নাই, যিটো লক্ষণ ইংৰাজী কবিতাৰ ছন্দত স্পষ্টকৈ দেখা যায। অসমীয়া কবিতাৰ ছন্দ সেইটো আহিত গতি তুলিবলৈ টান। কাৰণটো আন একো নহয— অসমীয়া ভাষাৰ সমতলবিশিষ্ট ৰূপ। ইংৰাজীৰ লেখীয়াকৈ অসমীয়া ভাষাৰ উচ্চাৰণত ধ্বনিতৰংগৰ উঠা-নমা ৰূপৰ তাৰতম্য বৰ বেচি স্পষ্ট নহয়। গতিকে, অসমীয়া ছন্দত প্ৰস্বনধৰ্মিতাক দলবিশেষৰ ব্যাপ্তি বুলি ধৰিব নোৱাৰি। এগৰাকী অসমীয়া ছান্দসিকে এই বিষযে দিয়া মন্তব্যটো বৰং সত্যৰ বেচি ওচৰ। তেখেতে লিখিছে, "প্ৰস্বন থকা গতিকে যি লয়ৰ সৃষ্টি হয়, তাতেই যুগ্ম অযুগ্ম নিৰ্বিশেষে ধ্বনিযে দুই মাত্ৰাৰ মূল্য ল'বলৈ আগবাঢি যায়।"[১৬] ভাষান্তৰত ক'বলৈ হ'লে, প্ৰস্বনৰ ভিত্তিত ধ্বনিসাম্য বিচাৰি পোৱা নেযায, সি কেৱল প্ৰচ্ছন্ন ৰূপত ধ্বনিসাম্যৰ এক বিশিষ্ট অনুৰণনহে যোগান ধৰে।

দৰাচলতে, অসমীয়া ছন্দত— তাৰ ছন্দস্পন্দৰ প্ৰকৃতি যিমানেই কি বিচিত্ৰ নহওক— ধ্বনিসাম্যৰ আচল উপকৰণ হ'ল, সকলোবোৰ দলৰ সমষ্টিগত কাল-দৈৰ্ঘ্য আৰু তাৰ পৌনঃপুনিক পৰ্যাবৃত্তি। আনহাতে, সিবিলাকৰ অন্তৰ্গত স্পন্দনবৈচিত্ৰ্যৰ যোগান ধৰে, কাল-পৰিমাণেৰে নিৰ্দিষ্ট মাত্ৰাবোৰে অথবা কালনিৰপেক্ষ দলসমূহৰ ৰূপে।

১৬ নৱকান্ত বৰুৱা : অসমীয়া ছন্দশিল্পৰ ভূমিকা, পৃ ৮৪

। ছন্দবন্ধৰ উপাদান ।

ক ছন্দবন্ধ

ধ্বনিসমষ্টিৰ স্পন্দন মুখৰিত কক্ষপথত বিভিন্ন স্তৰৰ পৌনঃপুনিক ছন্দস্পন্দৰ আধাৰ-ৰূপসমূহকে ছন্দবন্ধ[১] বুলি কোৱা হয়। সহজ ভাষাত ক'বলৈ হ'লে, ছন্দবন্ধ মানে হ'ল ছন্দৰ অন্তৰ্ভুক্ত দলসমষ্টিৰ বান্ধোনে ৰূপ দিয়া ছন্দৰ গঢ়, ঠিক যেনেকৈ ছন্দস্পন্দ মানে হ'ল ছন্দৰ অন্তৰ্ভুক্ত দলসমষ্টিয়ে কঁপনিয়ে জগাই তোলা ছন্দৰ গতি। ছন্দস্পন্দৰ ৰীতিয়ে যিদৰে ছন্দৰ প্ৰকৃতিসম্পৰ্কীয় খবৰৰ যোগান ধৰে, ছন্দবন্ধৰ ৰূপে সেইদৰে ছন্দৰ আকৃতিসম্পৰ্কীয় খবৰৰ যোগান ধৰে। মনত ৰাখিবলগীয়া কথাষাৰ হ'ল, যদিও তাৰ লগত সাঁচবিলাকৰহে সম্বন্ধ, তথাপি ছন্দবন্ধ বোলা বস্তুটো মুঠেই নিশ্চল নহয়। দৰাচলতে, ছন্দস্পন্দৰ ৰূপকল্পৰেই আনটো পিঠি। যিবোৰক লৈ ছন্দস্পন্দৰ বিভিন্ন ৰূপকল্প, সেইবোৰকে লৈয়েই ছন্দবন্ধৰ বিভিন্ন স্তৰৰ ৰূপ।

বহুদূৰ পৰ্যন্ত সংগীতৰ তাল আৰু কবিতাৰ ছন্দবন্ধ একেধৰণৰ ধাৰণাবস্তু। সংগীতৰ ক্ষেত্ৰত দেখা যায়, সময়ৰ খেও ধৰি চলা তবলাৰ লহৰবোৰে গানৰ সুৰপ্ৰবাহক কিছুমান সমান অথবা অসমান অথচ নিৰূপিত ৰূপকল্পত সমান সময়খণ্ডত বিভক্ত কৰি পেলায়। তব্‌লচীৰ তবলা-লহৰৰ এনেকুৱা একোটা প্ৰদক্ষিণকে পাৰিভাষিক ৰীতিৰে বোলা হয় মঞ্চ—যাৰ জনপ্ৰিয় নামটো হ'ল তাল। কবিতাৰ ক্ষেত্ৰত অনুৰূপ ছন্দস্পন্দৰ একোটা প্ৰদক্ষিণৰ নাম—চৰণ[২]। আকৌ, সংগীতৰ বেলিকা তালৰ বিভাগকেইটাৰ প্ৰতিটোকে উমৈহতীয়াকৈ বোলা হয় 'পদ'। সচৰাচৰ একোখন তালত এনেকুৱা পদ চাৰিটাকৈ থাকে, আৰু পদকেইটাৰ নাম পৰ্যায়ক্ৰমে—বিষম, সম, অতীত আৰু অনাহত। কবিতাৰ ক্ষেত্ৰতো একোটা চৰণত সচৰাচৰ চাৰিটাকৈ পদ থাকে। সংস্কৃত ছান্দসিকে তাৰে সূত্ৰটো এইদৰে বান্ধিছে, 'পদ্যং চতুষ্পদী'[৩]। তাৰ মানে হ'ল—কবিতাৰ প্ৰতিটো চৰণত চাৰিটাকৈ ছন্দবিভাগ থাকে। আক্ষৰিক ভাষাত যদিও পদত বান্ধিব পৰা একোষাৰ কথাৰ চাৰিটা ছন্দবিভাগৰ স্পষ্ট নিৰ্দেশ দিয়া হৈছে, আচলতে তাৰ সুষম ৰূপটোৰ কথাহে সকীয়াই দিয়া হৈছে। থোৰতে ক'বলৈ হ'লে, ছন্দবিভাগৰ প্ৰতিটো ৰূপ আৰু সিবিলাকৰ সমৱেত আয়তনটোৰে উমৈহতীয়া নাম ছন্দবন্ধ।

---

১ metre.

২ verse-line.

৩ গংগাদাস, ছন্দোমঞ্জৰী ১।৪

সংগীতৰ তাল আৰু কবিতাৰ ছন্দবন্ধ দুযোটাৰে মাজত থকা গোটেইবোৰ আনুপুংখিক মিল ফটফটীয়াকৈ বিচাৰি উলিয়াই দেখুৱাব পাৰি। কিন্তু, সেয়া আমাৰ বাবে সিমান প্ৰয়োজনীয় নহয়। মাথোন এইখিনি ক'লেই যথেষ্ট হ'ব কবিতাৰ প্ৰতিটো ছন্দবন্ধৰ প্ৰতিৰূপক সাংগীতিক তাল বিচাৰি পোৱা যায়। তলত তাৰ তালিকা এখন দিয়া হ'ল :

ছন্দবন্ধ	মাত্ৰাগত বিন্যাস	প্ৰতিৰূপক তাল
চতুৰ্মাত্ৰিক	২ ২	ঠুংৰী
পঞ্চমাত্ৰিক	২ ৩ বা ৩ ২	ঝাপতাল
ষড়মাত্ৰিক	৩ ৩	দাদৰা
	২ ৪ বা ৪ ২	ৰূপক
সপ্তমাত্ৰিক	৩ ৪ বা ৪ ৩	তেওৰা
অষ্টমাত্ৰিক	৪ ৪	কাফা, কাৱালী
	২ ৩ ৩ বা ৩ ৩ ২	ত্ৰিপুট তিস্ৰ (কৰ্ণাটকী)
দশমাত্ৰিক	২ ৪ ৪ বা ৪ ৪ ২	সুৰ ফাক্তা

লক্ষ্য কৰিলে দেখা যায়, প্ৰতিটো তালখণ্ডৰে বিন্যাসত দুই অথবা তিনিৰ গুণিতক ৰূপত নহ'লেবা উভয়ৰে মিশ্ৰণৰ ৰূপত সিবিলাকৰ গঢটো স্পষ্ট হৈ উঠিছে। এগৰাকী যুৰোপীয় সংগীততত্ত্ববিদে এই কথাষাৰ মন কৰি লিখিছে, "আচৰিত হ'বলগীয়া তত্ত্বকথাটো হ'ল, আটাইবোৰ মৌল সময়-লহৰেই দুই অথবা তিনি, নহ'লেবা উভয়ৰে মিশ্ৰণ থকা চলনেৰে চলে।"[৪] এই কথাষাৰ অসমীয়া ছন্দৰ ক্ষেত্ৰতো সমানে প্ৰযোজ্য। মাথোন অষ্টমাত্ৰিক আৰু দশ মাত্ৰিক ছন্দবন্ধৰ ক্ষেত্ৰত এই ধৰণৰ সম, অসম আৰু বিষম চলনভংগীত দ্বিমাত্ৰিকা অথবা ত্ৰিমাত্ৰিক চালটো সিমান স্পষ্ট নহয়। আচলতে এই দুবিধ ছন্দবন্ধত নৃত্যৰূপময় চলনতকৈ প্ৰশান্ত প্ৰবাহ একোটাহে অনুভৱ কৰা যায়।

সাধাৰণতে অসমীয়া ছন্দত ছন্দবন্ধৰ ৰূপকল্প চাৰিৰ পৰা সাত মাত্ৰাৰ ৰূপকল্পতেই পোৱা যায়। প্ৰতিটো ৰূপকল্পৰ বিন্যাসতে দুই অথবা তিনি, নহ'লেবা উভয়ৰ মিশ্ৰিত সময়-লহৰীৰ লীলাখেলা অনুভৱ কৰা যায়। দীৰ্ঘতৰ ৰূপকল্পৰ ছন্দবন্ধত দ্বিমাত্ৰিক অথবা ত্ৰিমাত্ৰিক সময়-লহৰীৰ যুগ্ম ৰূপটোহে প্ৰাথমিক উপাদান বুলি ক'বলগীয়া হয়। তাৰ

৪. The surprising fact is that all fundamental time beats run in twos or threes or a combination of the two

—Sigmund spaeth, The Art of Enjoying Music, p. 23

প্ৰধান কাৰণ হ'ল, অ'ষ্টমাত্ৰিক আৰু দশমাত্ৰিক ছন্দবন্ধত ধ্বনিৰ অভিব্যক্তিতকৈ ভাৱৰ অভিব্যক্তিয়েহে অগ্ৰাধিকাৰ পায়। সেইকাৰণেই, বহু সময়তে ছন্দবিভাগ আৰু ভাব-বিভাগ দুয়োটা প্ৰায় একাকাৰ হৈ পৰে। উল্লেখ কৰি থ'ব পাৰি, অসমীয়া কবিতাৰ যিটো ছন্দৰীতি আটাইতকৈ বেচি সংগীতময়, তাতেহে ছন্দবিভাগসমূহ ভাব-বিভাগসমূহতকৈ অধিক স্পষ্ট ৰূপত পৰিস্ফুট হৈ উঠা দেখা যায়।

খ ছেদ আৰু যতি

যি কোনো কথাৰ প্ৰবাহত মাজে মাজে অথবা শেষত থমকি ৰৈ যোৱা ঠাইবোৰকে যতি বুলি কোৱা হয়। গদ্য, সংগীত আৰু কবিতা—প্ৰত্যেকৰ ক্ষেত্ৰতে এনেকুৱা বিৰতিবোৰ ধ্বনিপ্ৰবাহৰ প্ৰকৃতি অনুযায়ী ভিন ভিন নিয়মেৰে নিয়ন্ত্ৰিত হয়। গদ্যৰ ভাষাত এনেধৰণৰ বিৰতিৰ প্ৰয়োজন ক'ত ক'ত হ'ব, সেয়া নিৰ্ভৰ কৰে কেইবাটাও কথাৰ ওপৰত—বাক্যৰ বিন্যাস, অৰ্থৰ সংগতি, ব্যাকৰণগত শব্দ-সংযোজন আৰু বাগ্মিতানুকূল শব্দ-বিতৰণ চাৰিওটাৰে সম্মিলিত প্ৰক্ৰিয়াৰ ফলস্বৰূপে। স্বাভাৱিকতে, গদ্যৰ ভাষাত বিৰতিৰ ঠাইবোৰ অনিৰ্দিষ্ট আৰু সিহঁতৰ পৌনঃপুনিক আবিৰ্ভাৱো সম্পূৰ্ণৰূপে অনিয়মিত। এইবিধ বিৰতিকে ভাবযতি[৫] বুলি কোৱা হয়। ইয়াৰে অন্য এটা নাম হ'ল, ছেদ। ভাৱৰ খেও ধৰি চলাৰ কাৰণেই ইয়াক ভাবযতি বোলা হয়। আনহাতে, গীতৰ ভাষাত থমকি থমকি ৰ'বলগীয়া ঠাইবোৰ অতিনিৰ্দিষ্ট আৰু সিবিলাকৰ সংস্থাপনো ঘটে নিয়মিত সময়ৰ অন্তৰে অন্তৰে। কথাৰ ভাষাৰ ছেদ বা ভাবযতিক যেনেকৈ পঢ়োঁতাজনৰ উশাহ-নিশাহে নিয়ন্ত্ৰিত কৰে, গীতৰ ভাষাৰ বিৰতিবোৰক তেনেকৈ গাওঁতাজনৰ জিভাৰ নাচোনে নিয়ন্ত্ৰিত কৰে। আৰু এটা কথা, গীতৰ ভাষাত তালৰ উত্থান-পতনে বাক্যৰ অন্বয় আৰু অৰ্থৰ সংগতি ইত্যাদিৰ প্ৰয়োজন একেবাৰেই নেমানে। মাথোন নিৰূপিত সময়ৰ খেও ধৰি ৰৈ ৰৈ তাৰ কথাখিনি সুৰৰ প্ৰবাহ হৈ বৈ যায়। কবিতাৰ ভাষাত কিন্তু দলৰ সমষ্টিবোৰ উচ্চাৰণ কৰোঁতে থমকি থমকি ৰৈ যাবলগীয়া ঠাইবোৰ নিৰ্দেশিত হয়, ছন্দস্পন্দ আৰু অৰ্থযুক্ত কথাৰ প্ৰবাহ দুয়োটাৰে ঘটীয়া প্ৰয়োজনৰ সঁহাৰি জনোৱাৰ বাবে। নিয়মিত সময়ৰ মূৰে মূৰে থমকি ৰোৱাৰ প্ৰয়োজনটো একান্ত-ভাৱে ছন্দৰূপৰ। আৰু তাৰ আঁৰে আঁৰে অনতিনিৰূপিত ব্যৱধানযুক্ত ভাবপ্ৰবাহৰ বিৰতিৰ প্ৰয়োজনটোৱেও ভুমুকিয়াই যাবলৈ নেপাহৰে। এনেকুৱা বিৰতিসমূহকে বোলা হয় ছন্দযতি[৬] অথবা থাউকতে ক'ব পৰাকৈ, যতি। উল্লেখযোগ্য, ভাবযতিৰ

---

৫ sense-pause.

৬ metrical pause.

অবিহনেও ছন্দযতিৰ সংস্থাপনত কোনো বাধা নাই। কাৰণ, ভাবযতি আৰু ছন্দযতি অথবা ছেদ আৰু যতি উভয়ৰে অৱস্থান দুটা বেলেগ মৌল নীতিৰ দ্বাৰা নিয়ন্ত্রিত। ছেদৰ অৱস্থান নিৰ্দেশ কৰে, উশাহ সলনি কৰাৰ প্ৰয়োজনে, আৰু যতিৰ অৱস্থান নিৰ্দেশ কৰে, একেলেথাৰিয়ে নাচি থকা জিভাখন অলপ পৰ থমকি ৰোৱাৰ প্ৰয়োজনে।

যতিৰ অৱস্থানক ছেদৰো সমান্তৰাল উপস্থিতিয়ে সঁহাৰি জনাওক অথবা নজনাওক, যতি তাৰ আপোন নিয়মেৰে সুবিন্যস্ত ৰূপত নিৰ্দিষ্ট সময়ৰ মূৰে মূৰে অনুভূত হ'বই। ছন্দৰ গতিপ্ৰবাহত যেতিয়াই একোমুঠি দলৰ সংযোজনে ছঁয়ামযাকৈ এটা নিটোল ৰূপ ল'বলৈ ধৰে, তেতিয়াই একোটা যতিয়ে ভুমুকি মাৰি তাৰ ৰূপটো ফটফটীয়া কৰি তোলেহি। ভাষান্তৰত ক'বলৈ হলে, যতিৰ প্ৰয়োজন ছন্দস্পন্দতকৈ ছন্দবন্ধৰ বাবেহে বেচি। এই কথাষাৰকে এগৰাকী সংস্কৃত ছান্দসিকে অতি ধুনীয়াকৈ কৈ থৈ গৈছে। বোলে, "সুধীসকলে য'ত য'ত আকুতিটো অনুভৱ নকৰা হৈ পৰে, ত'তে ত'তে মধুৰতাৰ প্ৰয়োজনত যতিৰ অৱস্থান আৱশ্যকীয় বুলি ভাবে।"[৭] ভালকৈ ফঁহিয়াই চালে, কথাফাকিত দুষাৰ কথা বিৰিঙি উঠা অনুভৱ কৰিব পাৰি। প্ৰথম কথাষাৰ হ'ল, জিভাই যেতিয়া একেটা প্ৰয়াসতে এমোকোৰা কথা ক'বলগীয়া হয়, তেতিয়া পাচৰ কথাখিনিত আবেগৰ সুঁতিটো ক্ষীণ হৈ আহে। গতিকে, মাজে মাজে থমকি ৰৈ জিভাক জিৰণি দিবলগীয়া হয়। দ্বিতীয় কথাষাৰ হ'ল, মধুৰতা-সৃষ্টিৰ প্ৰয়োজন পূৰণ কৰাৰ বাবেই গতিৰ লগত যতিৰ বন্ধন। সেই মধুৰতা-সৃষ্টিৰ এক প্ৰধান উপকৰণ হ'ল, সৌষম্যবোধ জগাই তোলা। থোৰতে ক'বলৈ হ'লে, শিল্পৰূপৰ প্ৰয়োজনতে যতিৰ সাৰ্থকতা।

অন্য এগৰাকী সংস্কৃত ছান্দসিকে যতিৰ ৰূপটো এইদৰে সলসলীয়াকৈ ব্যাখ্যা কৰিছে, "কবিসকলে যাক যতি বুলি কয়, সেয়া হ'ল জিভাৰ জিৰণি-ঠাই। নিজৰ অভিৰুচি অনুযায়ী তাকে বিচ্ছেদ বা বিৰাম বুলিও ক'ব পাৰি।"[৮] ইয়াতে এটা কথাৰ আভাস পোৱা যায় ছেদ আৰু যতিৰ বিশেষ কোনো পাৰ্থক্য নাই। সংস্কৃত ছন্দৰ ক্ষেত্ৰত কথাষাৰ প্ৰায় শতকৰা শতাংশই সঁচা। সংস্কৃত কবিয়ে যেতিয়া লঘুগুৰু দলৰ সমাৱেশেৰে

---

৭ এৱম্ যথা যথোদ্বেগঃ সুধিয়ম্ নোপজায়তে।
তথা তথা মধুৰতা নিমিত্তম্ যতিৰিষ্যতে॥

—কেদাৰ ভট্ট, বৃত্তৰত্নাকৰ ১।২০

যতিৰ্জিহ্বেষ্ট বিৰামস্থানম্ কবিভিৰুচ্যতে।
সা বিচ্ছেদবিৰামাদ্যৈঃ পদৈৰ্বাচ্যা নিজেচ্ছয়া॥

—গংগাদাস, ছন্দোমঞ্জৰী ১।১২

কবিতা ৰচনা কৰি যায়, তেতিয়া উশাহে য'ত থমকি ৰ'ব খোজে, ত'তে এনেধৰণেৰে একোটা শব্দ বা শব্দাংশ স্থাপন কৰি দিয়ে যে ছেদৰ লগতে জিভায়ো থমকি ৰ'ব পৰা একোটা যতিও অৱশ্যম্ভাৱী হৈ উঠে। অসমীয়া কবিতাতো যতিপ্ৰান্তিক[৯] ছন্দৰ ক্ষেত্ৰত এই লক্ষণটো পৰিলক্ষিত হয়। আচলতে ই সূক্ষ্ম শিল্পগত কাৰুকাৰ্যৰ পৰিণতি। কবিয়ে শব্দবোৰ এনেদৰে বাচি লয় যে, শব্দসমষ্টিযে যতিৰ মাজতে থমকি ৰোৱাৰ ঘৰ বিচাৰি পায়। কবিতাত যে বাক্যসমূহ সিবিলাকৰ স্বাভাৱিক বিন্যাসৰ পৰা আঁতৰি কৃত্ৰিম বিন্যাসেৰে বিন্যস্ত হৈ পৰে, এই নান্দনিক প্ৰযোজনটোৱেই বহুদূৰ পৰ্যন্ত তাৰ আচল কাৰণ।

যি কি নহওক, অসমীয়া ছন্দত যে ছেদ আৰু যতিৰ এই সাহচৰ্য সদায় বিচাৰি পোৱা নেযায়, সেয়া পাচলৈ আলোচনা কৰিবলৈ থৈ পোনতে তাৰ তিনিটা ৰূপৰ কথা আলোচনা কৰি লওঁ। তলৰ স্তৱক দুটা আওৰাই চালে অনুভৱ কৰিম, যতি তিনি বিধ, আৰু তিনিওবিধৰে তিনি ধৰণৰ ওজন .

(১) নাই সেনা | নাই হাট + নাই পানী | নাই বাট +
নাই ৰজা | ৰাজসভা : তাত ||
কাৰেঙৰ | চিন আছে + দেৱে তাত | ৰাতি নাচে +
মৰণৰ | মেলা আছে : হাট ||

(বিনন্দ বৰুৱা, গড়গাঁও)

(২) আজিযেই দিয়া | কালিল'ই কিয +
কোনে জানে মোৰ | কালি কি হ'ব ||
হেজাৰ হেজাৰ | বছৰ বিযপা +
হয়তো অতীতে | সামৰি থ'ব ||

(যতীন্দ্ৰনাথ দুৱৰা, ওমৰ-তীৰ্থ)

স্তৱক দুটা'ৰ ওপৰত চকু ফুৰাই লৈ আওৰালেই অনুভৱ কৰিবলগীয়া হয়, যতি বুলি থমকি ৰোৱাৰ সময়কণ তিনি প্ৰকাৰৰ। কথাপ্ৰবাহৰ মুখৰতা আৰু সেই মুখৰতাৰ বৈচিত্ৰ্য যিদৰে ছন্দৰ উপকৰণ, তাৰ মাজে মাজে মৌনতা আৰু সেই মৌনতাৰ ৰূপবৈচিত্ৰ্যও সেইদৰে ছন্দ বোলা শিল্পবস্তুটোৰে উপকৰণ। সেই মৌনতাৰ পৰিমাণ য'ত উমান পোৱাকৈ প্ৰায় এক মাত্ৰাব্যাপ্তিৰ সমান, সেই প্ৰাথমিক যতিটোৰে নাম হ'ল, পৰ্বযতি।[১০]

৯. end stopped
১০. foot-pause

তাকে এডাল আনুলম্বিক ৰেখাৰে চিহ্নিত কৰা হয়। তাতকৈ অলপ বেচিপৰ থমকি-বলগীয়া যতিটোৰ নাম পদযতি[১১] অথবা গুৰুযতি[১২]। তাকে ওপৰৰ কবিতা ফাকিত চুৰিকা-ৰেখাৰে দেখুওৱা হৈছে। তাৰ পাচত, একেবাৰে শেষত যুগ্মৰেখাৰে দেখুওৱা ঠাইত পঢ়োঁতাজনৰ জিভা সম্পূৰ্ণকৈ থমকি ৰয়গৈ। তাকে বোলা হয়, পূৰ্ণযতি[১৩]। পোনৰটো দৃষ্টান্তত বিন্দুৰেখাৰে দেখুওৱাৰ দৰে বহুতো কবিতাত লুপ্তযতি বোলা উপকৰণ এটাও থাকে। ছন্দস্পন্দৰ ধ্বনিয়ে কেতিয়াবা তাত থকা পৰ্বযতিডাল নেওচি যায়। মুঠতে, তিনিওবিধ যতি—পৰ্বযতি, পদযতি, আৰু পূৰ্ণযতি—একাদিক্রমে ইঠাইতকৈ সিঠাইত বেচিপৰ থমকি ৰোৱাৰ মধুৰতা সৃষ্টিৰ সময়।

অসমীয়া ছন্দত কল্পনা কৰি ল'ব পৰা ইযাতকৈয়ো কম পৰিমাণৰ থমকি ৰোৱাৰ সময়ে নিৰ্দেশ কৰা আৰু দুবিধ যতি আছে। লঘুযতি অথবা পৰ্বযতিতকৈ তাকৰীয়া সময় থমকি ৰ'বলগীয়া যতিটোকে বোলে উপযতি[১৪]। উপযতি বাকী তিনিবিধ যতিৰ দৰে ছন্দবন্ধৰ স্থাপত্যৰূপৰ উপকৰণ নহয়, ছন্দস্পন্দৰহে উৰ্মিলহৰৰ অনুজ্ঞাপক। তাৰে খেও ধৰি উভতি চালে গম পোৱা যায়, প্ৰতিটো দলৰ উচ্চাৰণ শেষ হোৱাৰো লগে লগে টলকিব নোৱৰা এবিধ যতি পৰে। তাৰে নাম অনুযতি[১৫]। তলৰ কবিতাফাকি পটিলেই দুয়োবিধ যতিৰ ৰূপ স্পষ্ট হৈ পৰিব :

প দুম্ ফু লৰ | পা প ৰি ন হয় |
পা প ৰি প্ৰা ণৰ মোৰ |
সু খৰ্ ন হয়্ | দু খৰ ন হয়্ |
প্ৰেম্ ভ ৰা চ কু লোৰ |
(গণেশ গগৈ, পাপৰি)

সহজতে ধৰিব পাৰি, অনুযতিবোৰ তাত্ত্বিক দৃষ্টিকোণৰ পৰাহে যতি। দৰাচলতে, সেযা যতি নহয়, সন্ধিহে।

অসমীয়া কবিতাৰ ছন্দত সকলোকেইটা ধৰণৰ যতিৰ ভিতৰত পৰ্বযতিয়েই

---

১১. caesura pause
১২ heavy pause
১৩ full pause
১৪. sub foot-pause
১৫. syllabic pause

আটাইতকৈ তাৎপৰ্যপূৰ্ণ যতি। কাৰণ, ইয়াৰে খেও ধৰি অসমীয়া কবিতাত প্ৰাথমিক ছন্দবন্ধটোৱে তাৰ মৌল ৰূপটো লভে। আকৌ, ইয়াৰ ভিত্তিতে কবিতাবিশেষৰ চূড়ান্ত ছান্দসিক প্ৰকৃতিটোও নিৰ্ভৰ কৰে। অথচ, এই পৰ্বযতিটোৰ অৱলম্বনত ধ্বনিপ্ৰবাহৰ থমকনিটো ইমান ক্ষণস্থায়ী যে, তাৰ উমানটো কথমপিহে পোৱা যায়। সংস্কৃত কবিতাৰ ছন্দত অভ্যস্ত কাণে যে সেই যতিটোক যতি বুলি মানিবলৈকে টান পায়। কাৰণ, সংস্কৃত ছান্দসিকে ছেদৰ সঁহাৰি নেপালে যতিক যতি বুলিয়েই নমনা যেন অনুভৱ কৰা যায়। সেইকাৰণেই, সংস্কৃত ছন্দতত্ত্বত ছেদৰো স্বাক্ষৰ থকা পদযতিকহে যতি বুলি কোৱা হৈছে, "যতি মানে বিচ্ছেদ।"[১৬] আকৌ, সেইকাৰণেই ছান্দসিক গংগাদাসে লিখিছে, "শ্বেতমাণ্ডব্যকে মুখ্য কৰি অনেক মুনিয়ে যতি নেলাগে বুলিয়েই কয়।"[১৭] তাৰে প্ৰতিধ্বনি অন্যান্য আধুনিক ভাৰতীয় ভাষাবিলাকৰ ছান্দসিকসকলৰ আলোচনাতো পোৱা যায়। ছান্দসিক প্ৰবোধচন্দ্ৰ সেনে বাংলা কবিতাৰ ছন্দতত্ত্ব প্ৰসংগত কৈছে, "মোৰ কিন্তু ধাৰণা, যতি আৰু ছেদৰ মাজত এই প্ৰভেদ-কল্পনা মাথোন যে নিষ্প্ৰয়োজন। সেয়ে নহয়, বৰং সি অকাৰণ জটিলতাৰদ্বাৰা ভ্ৰান্তিৰহে সৃষ্টি কৰে।"[১৮] আমি কিন্তু দুয়োটাৰে পাৰ্থক্য ৰখাটোৰহে পক্ষপাতী, কাৰণ, তাৰ সহায়ত অমিতাক্ষৰ ছন্দৰ ব্যাখ্যা-বিশ্লেষণ বেচি সহজ হৈ পৰে। তদুপৰি, অসমীয়া ছন্দৰ ক্ষেত্ৰত কথাৰূপময় ধ্বনিপ্ৰবাহৰ প্ৰথম বান্ধোনটোৰ গোটেইখিনি সমল পৰ্বযতিৰ ৰূপতেই পোৱা যায়। হ'ব পাৰে, এই প্ৰাথমিক যতিৰ অৱস্থানত আমি আশা কৰাৰ দৰে ধ্বনিপ্ৰবাহৰ বিচ্ছিন্নতাৰ ৰূপটো স্পষ্ট হৈ নুঠে, কিন্তু সেইখিনিতে যে ধ্বনিপ্ৰবাহৰ এটা ডাঙৰ ঢৌ মাৰ গৈ আন এটা ধ্বনিৰ ডাঙৰ ঢৌ উথলি উঠাৰ সন্ধিস্থল, সেয়া যথেষ্ট স্পষ্টকৈ কাণত পৰে। ইংৰাজী কবিতাৰ ছন্দৰ পৰিপ্ৰেক্ষিতত এগৰাকী ছান্দসিকে সুন্দৰকৈ ব্যাখ্যা কৰিছে, "ই অনিবাৰ্যভাৱে ছন্দস্পন্দিত বচন-ক্ৰমৰ প্ৰকৃত কৰ্তন নহয়। বাইচাইকেলৰ চেইনডালত অনেক আঙঠি থাকে বুলিয়েই ইয়াৰ ধাৰাবাহিকতা নষ্ট হ'বলৈ নেযায়। বিশ্লেষণৰ সুবিধাৰ কাৰণে আমি প্ৰতিটো আঙঠি সোলোকাই চাব পাৰোঁ, কিন্তু গৈ থকা অৱস্থাত গোটেইডাল চেইনৰ ধাৰাবাহিকতা

---

১৬ যতিৰ্বিচ্ছেদঃ

—পিংগলাচাৰ্য, ছন্দঃসূত্ৰম্ ৬।১

১৭ শ্বেতমাণ্ডব্যমুখ্যাস্তু নেচ্ছন্তি মুনয়োযতিম্

—গংগাদাস, ছন্দোমঞ্জৰী ১।১৪

১৮ প্ৰবোধচন্দ্ৰ সেন, ছন্দপৰিক্ৰমা, পৃ ১২৪

সুই কৰিব নোৱাৰি।"[১৯] এষা কেৱল বৰ্ণনা হিচাপেই প্ৰাঞ্জল নহয়, অসমীয়া ছন্দতত্ত্বৰ এক তথ্যসংশ্লিষ্ট প্ৰত্যয় হিচাপেও অব্যৰ্থসন্ধানী।

আৰু এষাৰ কথা। অসমীয়া কবিতাৰ ছন্দত গুৰুযতিৰ অৱস্থান বুলিলেই সচৰাচৰ ছেদৰো সমান্তৰাল অৱস্থান প্ৰায়-অনিবাৰ্য। বিৰল ক্ষেত্ৰত ছেদ আৰু যতিৰ সাহচৰ্য নঘটিলেও নঘটিব পাৰে। আনহাতে, য'ত পূৰ্ণযতিৰ অৱস্থান, ত'ত পূৰ্ণছেদৰ অৱস্থান অৱশ্যম্ভাৱী। অসমীয়া ছন্দৰ ৰীতিসম্পৰ্কীয় কথাত আৰু সজ্জাসম্পৰ্কীয় কথাত এইকেইটা মূলনীতিৰ লক্ষণ ভিন ভিন ৰূপেৰে প্ৰতিফলিত। সেয়া সংশ্লিষ্ট বিষয়ৰ আলোচনাত ওলাই পৰিব। যি কি নহওক, তলত এফাকি কবিতাৰ ছন্দত ছেদ আৰু যতিৰ সহ-অৱস্থানৰ ৰূপটো ফঁহিয়াই দেখুওৱা হ'ল :

নাৱৰীয়া | তোৰ দৰে * | ময়ো ভোল | গ'ইছিলোঁ * |
লেখি লেখি | আকাশৰ * | ৰাতি ফুলা | ফুল ⁑ ||
লুইতৰ | সোঁতে সোঁতে * | ময়ো উটি | ফুৰিছিলোঁ * |
চাই চাই | সন্ধিয়াৰ * | সোণোৱালী | বোল ⁑ ||
(গণেশ গগৈ, নাৱৰীয়া)

যতিপ্ৰান্তিক ছন্দসজ্জাত সদায় এইদৰে পূৰ্ণচ্ছেদ আৰু পূৰ্ণযতিৰ পৰিপূৰ্ণ মিলন ঘটে। মাথোন প্ৰবহমান[২০] ছন্দসজ্জাতহে ইয়াৰ ব্যতিক্ৰম পৰিলক্ষিত হয়।

গ পৰ্ব আৰু উপপৰ্ব

প্ৰাথমিক যতিৰ দ্বাৰা নিৰ্দেশিত সাঁচত ৰূপ লৈ উঠা পৰিমিত পৰিমাণৰ ধ্বনিপ্ৰবাহৰ একোটা খণ্ডকে পৰ্ব বুলি কোৱা হয়। ইয়াৰ আৰম্ভণি হয় একোটা ধ্বনিগুচ্ছৰ উচ্চাৰণ-প্ৰয়াসেৰে আৰু সামৰণি পৰে একোটা যতিৰে। গতিকে, ইয়াৰ প্ৰতিটোৰে অভিব্যক্তি ঘটে, দুয়ো মূৰে দুটা যতিৰ মাজত অথবা এমূৰে সম্পূৰ্ণ নীৰৱতা আৰু আনমূৰে এটা প্ৰাথমিক যতিৰ মাজত ধ্বনিত হোৱা দলসমষ্টিৰ মুখৰতাৰে। ছন্দবন্ধৰ প্ৰয়োজনত এনেকুৱা পৰ্বসমূহৰ ক্ৰম ধাৰাবাহিকভাৱে সম-আয়তনবিশিষ্ট নাইবা একান্তৰ

---

১৯ তুল. it does not necessarity involve actual cutting of the sequence of rhythmical utterance The continuity of a bicycle chain is not destroyed by the fact that it contains a number of constituent links We can dissect for purposes of analysis, but the chain *in its working state* is continuous

—Egerton Smith, Principles of English Metre, nn. p 9

২০, run on verse

ৰূপকল্পত দুটা ভিন্ন আয়তনবিশিষ্ট হোৱাটোৱেই বাঞ্ছনীয়। এই দুটা ৰূপকল্পৰ বাহিৰেও ভিন্ন ধৰণৰ ৰূপকল্পত পৰ্বসমূহ বিন্যস্ত হোৱাৰ দৃষ্টান্তও অসমীয়া ছন্দত প্ৰচুৰ পৰিমাণে পৰিলক্ষিত হয়। যি কি নহওক, আমি পোনতে কেইটামান সহজ দৃষ্টান্তৰ ওপৰতে চকু ফুৰাই ল'ব খুজিছোঁ। দৃষ্টান্তকেইটা হ'ল,

(১) কত আভা | কত প্ৰভা | মনোলোভা | মনোৰমা ॥ ৪ ৪ ৪ ৪
কত কবি | কত ছবি | যাচে চুমা | নিৰুপমা ॥ ৪ ৪ ৪ ৪
(গণেশ গগৈ, সৌন্দৰ্য)

(২) আজি মোৰ | ইঁহ্য ফুলপাহি |
কালিল'ই | লেৰেলি শুকায ॥ ৪ ৬ ৫ ৬
আজি যাক | বুকুৰে সাবটোঁ |
কালিল'ই | কেনিবা লুকায় ॥ ৪. ৬ ৪ ৬
(যতীন্দ্ৰনাথ দুৱৰা সপোনৰ সুৰ)

(৩) ফুলনিতে কোনে | নিশা নাচিছিল |
ছিগি ৰ'ই গ'ল মণি ॥ ৬ ৬ ৮
ৰঙিণীৰ ভাব | হাঁহি নাচোনৰ |
ৰ'ল চিন এইকণি ॥ ৬ ৬ ৮
(চন্দ্ৰকুমাৰ আগৰৱালা, নিযৰ)

(৪) নামিলা সিদিনা | ধৰাৰ ধূলিত |
আকাশী ৰূপৰ | জেউতি ৬ ৬ ৬ ৩.
পৰশত তুমি | ফুলালা সিদিনা |
চম্পা শেৱালি | সেউতী ৬ ৬ ৬ ৩
(দেৱকান্ত বৰুৱা, উৰ্বশী-বিদায)

(৫) আমি মাটিৰ পুতলা | নাচিব লাগিছো |
কোনে নচায় | নেদেখোঁ ৮ ৬ ৫ ৩
আমি কাৰবাৰ বাঁহী | বাজিব লাগিছো |
কোনে বজায | নেদেখোঁ
(দুৰ্গেশ্বৰ শৰ্মা, বিশ্ব-ভাৱনা)

এই আটাইকেয়োটা দৃষ্টান্ততে প্ৰতিটো চৰণবন্ধৰ ভিতৰৰা পৰ্বসমূহৰ ক্ৰম সজাই থোৱা আছে একোটা নিৰ্দিষ্ট ৰূপকল্পৰ বিন্যাসত। প্ৰথমটো দৃষ্টান্তৰ আটাইকেয়োটা

পৰ্বৰ দৈৰ্ঘ্য সমান, দ্বিতীয়টো দৃষ্টান্তৰ পৰ্বসমূহৰ ক্ৰমত দুটাকৈ অসমান পৰ্ব একান্তৰ বিন্যাসত আছে, আৰু শেষৰ দৃষ্টান্তত কোনোটো পৰ্বই কাৰো সৈতে সমান নহয়। এই পৰ্ব-বিন্যাসৰ আধাৰতে তিনিওবিধৰ নাম ক্ৰমে সমবৃত্ত, অসমবৃত্ত আৰু বিষমবৃত্ত।[২১] তৃতীয় আৰু চতুৰ্থ দৃষ্টান্ত দুটা যদিও মূলতঃ সমবৃত্ত ৰূপৰ, তথাপি পোনৰটোৰ অন্তিম পৰ্বটো অলপ দীঘলীয়া আৰু পাচৰটোৰ অন্তিম পৰ্বটো অলপ চুটি। পোনৰটোক কয় অতিপূৰ্ণ পৰ্বিক, পাচৰটোক কয় অপূৰ্ণ পৰ্বিক।[২২] আৰু এষাৰ কথা, চতুৰ্থটো দৃষ্টান্তৰ অপূৰ্ণ পৰ্বটো যে তাৰ আগৰ পৰ্বটোৰ লগত যুক্ত হৈ অতিপূৰ্ণ পৰ্ব বুলি বিবেচিত নহ'ল, তাৰো এটা কাৰণ আছে। কাৰণটো হ'ল, অসমীয়া ছন্দত ন মাত্ৰা আযতনৰ পৰ্ব ৰূপ অকল্পনীয়। সেই বিষয়ে বিস্তাৰিত আলোচনা পাচত কৰা হ'ব।

অসমীযা কবিতাৰ ছন্দত অপূৰ্ণ পৰ্ব আৰু অতিপূৰ্ণ পৰ্বৰ ব্যৱহাৰ ব্যতিক্ৰমতকৈ নিয়ম বুলিযেই ক'ব পাৰি। মন কৰিবলগীযা কথাষাৰ হ'ল, অপূৰ্ণ পৰ্বত পূৰ্ণ পৰ্বৰ লেখতকৈ ঘাটি পৰা মাত্ৰাব্যষ্টি কেইটা মৌনতাৰ লেখেৰে পূৰাই লোৱা হয। অপূৰ্ণ পৰ্বৰ পাচত থকা পূৰ্ণযতিৰ মৌনতাই তাক সামৰি লয। গতিকে, ধ্বনিপ্ৰবাহৰ অন্তত পূৰ্ণযতিৰ অৱস্থানত উচ্চাৰিত ধ্বনিৰ এটা মধুৰ মূৰ্ছনা অনুভূত হয। অন্তিম পৰ্বটো যেতিয়া পূৰ্ণ পৰ্বৰ ৰূপত পোৱা যায, তেতিযা সেই মূৰ্ছনাৰ অনুভূতিটো অকণো পোৱা নেযায। প্ৰশ্ন উঠে, তেনেহ'লে দেখোন অতিপূৰ্ণ পৰ্বই ঠেলা-হেঁচা কৰিহে অন্তিম দলকেইটাৰ মুখৰতাৰ বাবে ঠাই আঁজৰাই দিযে। আচলতে, অতিৰিক্ত দলকেইটাৰ আগতে পৰ্বযতিটো কাণৰ কুহৰত ক্ষীণকৈ বাজি উঠে। আৰু সেই মচ খাই যোৱা লুপ্ত যতিটোৰ কথা পাহৰি যোৱাৰ বাবেই পাচৰ অপূৰ্ণ পৰ্বটোও এটা অতিপূৰ্ণ পৰ্বৰ অংশ যেন লাগে।

অসমীযা কবিতাৰ ছন্দত পৰ্বৰ স্থান অদ্বিতীয আৰু তাৎপৰ্যপূৰ্ণ। পৰ্বৰ সহাযতে ছন্দবন্ধৰ প্ৰাথমিক ঐক্যবোধ ওপজে আৰু ছন্দস্পন্দৰো প্ৰাথমিক বৈচিত্ৰ্যবোধ অনুভূত হয। তদুপৰি, পৰ্বৰ সহাযতে ছন্দৰ দ্বিতীয় আৰু তৃতীয স্তৰ দুটাতো সেই ঐক্যবোধ আৰু বৈচিত্ৰ্যময স্পন্দনৰ যুগল মিলন অনুভৱ কৰিব পাৰি। তাৰে পোনৰটো বান্ধোনৰ নাম চৰণবন্ধ। মনত ৰাখিবলগীয়া কথাষাৰ হ'ল, চকুৰে দেখা পোৱা শাৰী আৰু কাণেৰে শুনা চৰণ দুয়োটা বেলেগ ধাৰণাৰ ওপৰত প্ৰতিষ্ঠিত। শূন্যতাৰ পৰা আৰম্ভ হৈ পূৰ্ণযতিত ওৰ পৰা গোটেইটো দলসমষ্টিৰে নাম চৰণ। গতিকে, সচৰাচৰ কাণেৰে শুনা একোটা চৰণ কেইবাটাও চকুৰে দেখা শাৰীত বিশ্লিষ্ট হৈ থকাটোৱেই সাধাৰণ নিয়ম

২১ isometrical, anisometrical আৰু dissometrical

২২ hypermetric আৰু catalectic

বুলি ক'ব পাৰি। তেনেকুৱা কেইবাটাও চৰণবন্ধৰ সমষ্টিযেই ছন্দৰ স্তবকবন্ধ। অসমীয়া কবিতাত আটাইতকৈ সৰু স্তবকৰ ৰূপটো পোৱা যায়, যুগ্মক[২৩] বান্ধোনত, আৰু আটাইতকৈ ডাঙৰ স্তবক পোৱা যায়, অষ্টক[২৪] ৰূপত।

আৰু এষাৰ কথা, অসমীয়া ছন্দত স্তবকৰ ভিতৰুৱা চৰণবোৰৰ দৈৰ্ঘ্য সমান হোৱাটোৱেই যথেষ্ট নহয়, চৰণৰ ভিতৰুৱা পৰবোৰো একেটা ৰূপকল্পৰ হোৱাটো বাঞ্ছনীয়। সেই কাৰণেই, চৰণৰ বিপৰীতে প্ৰতিষ্ঠিত চৰণবিশেষৰ দৈৰ্ঘ্য একে হোৱা সত্বেও, ভিন্ন ধৰণৰ ৰূপকল্প থকা চৰণ সংযোজন কৰিলে ছন্দ পতন ঘটে। উল্লেখযোগ্য যে, স্তবকৰ শেষতহে ছন্দস্পন্দৰ প্ৰদক্ষিণটো সম্পূৰ্ণ হয়। আৰু, সেই প্ৰদক্ষিণ কাৰ্যৰ প্ৰত্যাৱৰ্তনৰ কক্ষপথত একে ধৰণৰ গতি আৰু যতিৰ ৰূপকল্প বাঞ্ছনীয়। তলত আমি চাৰিটা বেলেগ কবিতাৰ পৰা চাৰিটা সমদৈৰ্ঘ্যৰ চৰণ বুটলি লৈছো :

(১) সুৰভি বিলাই যোৱা | গোলাপৰ পাহি
(লক্ষ্মীনাথ বেজবৰুৱা, কবিতা)

(২) এৰোঁতে ব্ৰজক | শ্যামৰ মোহিনী | বাঁহী
(পদ্মনাথ গোহাঞিবৰুৱা, কবিতা)

(৩) নৱ পৰিণীতা | বালিকা বধুৰ | কোমল হিযাৰ
(লক্ষ্মীধৰ শৰ্মা, মৰণ-দেৱতা)

(৪) লজ্জাৰুণ | কঁপা ওঁঠ | অৱমিতা | কুমাৰী বধুৰ
(হোমেন বৰগোহাঞি, ৰাতিৰ প্ৰাৰ্থনা)

এই কেইটা চৰণৰ সহাযত সমদৈৰ্ঘ্যৰ চৰণযুক্ত দুটা যুগ্মক সাজি উলিযাব পাৰি, এইদৰে :

(১) সুৰভি বিলাই যোৱা | গোলাপৰ পাহি ৮ ৬ =১৪
এৰোঁতে ব্ৰজক | শ্যামৰ মোহিনী | বাঁহী ৬ ৬ ২ =১৪

(২) নৱ পৰিণীতা | বালিকা বধুৰ | হৃদয আতুৰ ৬ ৬ ৬ =১৮
লজ্জাৰুণ | কঁপা ওঁঠ | অৱমিতা | কুমাৰী বধুৰ ৪ ৪ ৪ ৬ =১৮

এই দুটা কাল্পনিক যুগ্মকত চৰণে-চৰণে অন্ত্যমিল যে আছেই, ইঁধামযাকৈ অলপীযা অৰ্থব্যঞ্জনাবো সঁহাৰি আছে, তথাপি দুযোটাতে ছন্দপতন ঘটিছে। কাৰণ, ইটো চৰণৰ

---

২৩ couplet
২৪ octave

ৰূপকল্পৰ লগত সিটো চৰণৰ ৰূপকল্পৰ মিল নাই। সহজেই সিদ্ধান্ত কৰিব পাৰি, চৰণৰ লগত চৰণ গাঁথি স্তৱকবন্ধৰ ৰূপ দিওঁতে কবিয়ে সদায় প্ৰতিসম পৰ্বসমূহৰ বান্ধোনবোৰত একেটা পৰিমাণৰ দৈৰ্ঘ্য অটুটকৈ ৰাখে—কোনো ধৰণৰ হীন-ডেচি ঘটিবলৈ নিদিয়ে।

অসমীয়া ছন্দৰ মৌল উপকৰণ পৰ্বৰ ৰূপটো ভাঙি চালে তাতকৈযো চুটি কিছুমান ছন্দবিভাগ পোৱা যায়। ইবোৰকে উপপৰ্ব বুলি কোৱা হয়। পৰ্বৰ লগত প্ৰাথমিক যতিৰ যিটো সম্পৰ্ক, উপপৰ্বৰ লগতো উপযতিৰ সেইটোৱেই সম্পৰ্ক। পৰ্বৰ গঢ়টো যিদৰে প্ৰাথমিক যতিৰ অৱস্থানে নিযন্ত্ৰণ কৰে, উপপৰ্বৰ গঢ়টোও সেইদৰে উপযতিৰ অৱস্থানে নিযন্ত্ৰণ কৰে। উপপৰ্বৰ ৰূপটো বুজি পাবলৈ হ'লে, তলৰ স্তৱক দুটা পঢ়ি চাব পাৰি:

(১) হৰধনু ভাঙি ৰামে | সীতাক লভিলে ‖ ৪ ২ ২ / ৩ ৩
উঠিল গৌৰৱ বাণী | ৰাজ সমাজত ‖ ৩ ৩ ২ / ২ ৪
জয় জয় শবদিলে | অন্তেষ পুৰত ‖ ৪ ৪ / ৩ ৩
সীতাক সম্বাদ তাৰ | দুতী আহি দিলে ‖ ৩৩২ / ২ ১ ২
(দুৰ্গেশ্বৰ শৰ্মা, সীতা-স্বয়ম্বৰ)

(২) মন পদুমৰ | পাহ মেল খালে |
পোহৰ চুমি ‖ ২ ৪ / ২ ২ ২ / ৩ ২
দিনৰ কিৰণ | নামিল ধৰাত |
মুমালা 'তুমি ‖ ৩ ৩ / ৩ ৩ / ৩ ২
(দেৱকান্ত বৰুৱা, তুমি নাই)

স্তৱক দুটা বিশ্লেষণ কৰি চালে, পৰ্বসমূহৰ ভিতৰুৱা উপপৰ্বকেইটাৰ লক্ষণসমূহ স্পষ্ট হৈ উঠে। প্ৰথমতে, উপপৰ্ব বুলিলেই ভাষাৰ স্তৰত তাৰ গঠনটো একোটা স্বতন্ত্ৰ শব্দৰ। অৱশ্যে, মূল শব্দটো একমাত্ৰাৰ মূল্যযুক্ত দল নহলে, সেই শব্দটোৱে উপসৰ্গ-পৰসৰ্গবোৰক উপপৰ্বৰ ভিতৰুৱা কৰি নলয়। দ্বিতীয়তে, উপপৰ্বসমূহৰ ক্ৰমত এটা সামঞ্জস্যপূৰ্ণ ধাৰাবাহিকতা থাকিব লাগিব। সেই ক্ৰমটোত হয় আৰোহী ছন্দস্পন্দ[২৫] অথবা অৱৰোহী ছন্দস্পন্দ[২৬] থাকিব লাগিব, নহ'লেবা সমতলীয় ছন্দস্পন্দ[২৭] থাকিব লাগিব। ইয়াৰ ব্যতিক্ৰম কেতিয়াও নঘটে। তৃতীয়তে, কোনো ক্ষেত্ৰতেই উপপৰ্বৰ দৈৰ্ঘ্য চাৰি মাত্ৰাব্যাপ্তিতকৈ সৰহীয়া নহয় আৰু দুই মাত্ৰাব্যাপ্তিতকৈ তাকৰীয়া নহয়।

---

২৫ Rising rhythm
২৬. falling rhythm
২৭. levelled rhythm

মনত ৰাখিবলগীয়া কথাষাৰ হ'ল, উপপৰ্বৰ যোগফলটো লৈয়েই পৰ্বৰ দৈৰ্ঘ্য। উপপৰ্ব আৰু পৰ্বৰ মাজত আৰু কেইবাটাও পাৰ্থক্য আছে। প্ৰথমতে, পৰ্বৰ ক্ষেত্ৰত কাচিৎহে তাৰ অৱলম্বনস্বৰূপ পৰ্বযতিয়ে শব্দক বিশ্লিষ্ট কৰে। আনহাতে, উপপৰ্বৰ ক্ষেত্ৰত তাৰ লগৰীয়া উপযতিয়ে শব্দবিশেষক সচৰাচৰ বিশ্লিষ্ট নকৰাকৈ নেথাকে। কাৰণটো হ'ল, পৰ্বযতিৰ ক্ষেত্ৰত ধ্বনিপ্ৰবাহ যিদৰে উমান পোৱাকৈ সঁচাসঁচিকৈয়ে বিচ্ছিন্ন হৈ পৰে, উপযতিৰ ক্ষেত্ৰত ধ্বনিপ্ৰবাহ সেইদৰে বিচ্ছিন্ন হৈ নপৰে, উপযতিৰ অৱস্থান কম-বেচি পৰিমাণে তাত্ত্বিক বুলিয়েই ক'ব পাৰি। যি কি নহওক, পৰ্ব আৰু উপপৰ্ব দুয়োটাৰে ক্ষেত্ৰত কোনো ৰুদ্ধদলৰ মাজত মাত্ৰাৰ থেও ধৰি যতিৰ অৱস্থান অসম্ভৱ। দ্বিতীয়তে, দুটা ওচৰাওচৰিকৈ থকা পৰ্বৰ মাজত যিদৰে কেতিয়াবা যতিৰ লগতে ছেদেও ভুমুকি মাৰি যাবহি পাৰে,-দুটা ওচৰাওচৰিকৈ থকা উপপৰ্বৰ মাজত ছেদৰ সঁহাৰি ভুলতো পোৱা নেযায়। তৃতীয়তে, উপপৰ্বৰ নিজস্ব আযতনত সচৰাচৰ কোনো ধ্বনিতৰংগৰ সম্পূৰ্ণ ৰূপটো পোৱা নেযায়, তাত কেৱল ধ্বনিতৰংগৰ উত্থান অথবা পতনটোহে পোৱা যায়। আনহাতে, পৰ্বৰ আযতনত ধ্বনিতৰংগৰ উত্থান-পতন উভয়ৰে অভিব্যক্তি সম্পূৰ্ণকৈ পোৱা যায়, আৰু, উত্থান-পতনৰ শীৰ্ষবিন্দুটো সচৰাচৰ তাৰ মধ্যভাগতেই অন্তৰ্ভূত হয়। চতুৰ্থতে, চৰণৰ লগত চৰণ গাঁথি যাওঁতে যিদৰে প্ৰতিসম পৰ্ববিলাকৰ আযতন সদায় একেটা ৰূপৰ হ'ব লাগে, উপপৰ্বৰ ক্ষেত্ৰত প্ৰতিসাম্যৰ প্ৰশ্ন নুঠে, বৰং তাৰ বৈচিত্ৰ্যতহে ছন্দৰ আচল সৌন্দৰ্য বুলি ক'ব পাৰি। থোৰতে ক'বলৈ হ'লে, পৰ্বৰ সৌন্দৰ্য ছন্দবন্ধৰ সৌষম্যৰূপত আৰু উপপৰ্বৰ সৌন্দৰ্য ছন্দস্পন্দৰ বৈচিত্ৰ্যময়তাত।

এইখিনিতে পৰ্ব আৰু চৰণৰ মধ্যৱৰ্তী এবিধ ছন্দবিভাগৰ কথা উল্লুকিয়াই থ'ব পাৰি। সেয়া হ'ল, গুৰুযতিৰ দ্বাৰা নিৰ্দেশিত পদবন্ধ[২৮]। পদ যদিও দৰাচলতে পৰ্বৰেই যুগ্মৰূপ, অসমীয়া কবিতাৰ ঘাই ছন্দৰীতিটোত পৰ্বতকৈ পদৰ ভূমিকাহে বেচি তাৎপৰ্যপূৰ্ণ। তদুপৰি, সেইটো ছন্দৰীতিত কেতিয়াবা পৰ্ব আৰু পদৰ মাজত থকা পাৰ্থক্যটোও লোপ পাই যোৱা যেন পৰিলক্ষিত হয়। যথাস্থানত সেই বিষয়ে বহলাই আলোচনা কৰা হ'ব।

ঘ মৌনমাত্ৰা আৰু অতিপৰ্ব

মাত্ৰাব্যষ্টিৰ লেখত পোৱা মুখৰিত দলৰ সলনি মৌনতাৰে অভিব্যক্ত সময়-দৈৰ্ঘ্যৰ একক সমূহকে মৌনমাত্ৰা[২৯] বুলি কোৱা হয়। অসমীয়া কবিতাৰ ছন্দতত্ত্বত ধাৰণাটোৰ

২৮ caesura
২৯. silent mora

প্ৰয়োজনীয়তা এইখিনিতেই যে, ইয়াৰ অস্তিত্ব অস্বীকাৰ কৰিলে বহুতো ভাল কবিতাত প্ৰতিসম পৰ্বসমূহৰ মাজত থাকিবলগীয়া দৈৰ্ঘ্যৰ মিল বিচাৰি নেপাই হাবাথুৰি খাবলগীয়া হ'ব পাৰে। আনহাতে, নিয়ম ভাঙি কোনোবাটো মুক্তদলত দুই মাত্ৰাৰ মূল্য আৰোপ কৰি নাটনি পৰ্বা দৈৰ্ঘ্যৰ মাত্ৰাব্যাপ্তি পূৰাই লোৱাৰ উপায় নাই। অতি বেচি, ইমানকে ধৰি ল'ব পাৰি যে, যতিৰ আগত থকা পৰ্ববিশেষৰ অন্তিম মাত্ৰাটো কিছু পৰিমাণে প্ৰলম্বিত হৈ এটা তানলৈ ৰূপান্তৰিত হৈছে। কিন্তু, সংশ্লিষ্ট পৰ্বটোৰ ছন্দোলিপি কৰিবলৈ ল'লেই খেলিমেলি লাগিব। অন্তিম মাত্ৰাটোৰ পাচত থকা যতিৰ ওপৰতো মাত্ৰাব্যাপ্তিৰ সংস্থাপন অকল্পনীয়। ঠিক তেনেবোৰ ঠাইতে প্ৰযোজন অনুসৰি মৌন-মাত্ৰাৰ অস্তিত্ব স্বীকাৰ কৰি ল'বলগীয়া হয়। তলৰ কবিতাফাকিত তাৰে দুটামান দৃষ্টান্ত দাঙি ধৰা হ'ল :

যৌৱন | যৌৱন |	৪ ৪
অন্তৰ | ঝন্‌ঝন |	৪ ৪
অশ্বৰ | হ্ৰেষাৰৱ | দুন্দুভি | নাদ	৪ ৪ ৪ ২
ধ্বংসৰ | আৰতি ০ |	৪ ৩ + ১
পাৰ্থৰ | সাৰথি ০ |	৪ ৩ + ১
উন্মাদ | উন্মাদ | আজি উন্‌- | মাদ	৪ ৪ ৪ ২

(দেৱকান্ত বৰুৱা, যৌৱন)

কোনোবাই তৰ্ক কৰি ক'ব পাৰে, গোটেই বস্তুটোৱেই দেখোন কাল্পনিক। স্বীকাৰ কৰিব লাগিব, সঁচাসঁচিকৈয়ে ই কাল্পনিক। দৰাচলতে, পাচত থকা যতিটোৰ অৱস্থানত থমকি ৰোৱাৰ সময়খিনিহে উথলি উঠে। তথাপি, সেই কাল্পনিক ধাৰণাটোৰ প্ৰয়োজন অতি বেচি। এই সন্দৰ্ভত ইংৰাজী প্ৰস্বনী ছন্দতো লুপ্ত-প্ৰস্বন[৩০] বোলা বস্তু এটা কল্পনা কৰি লোৱা হৈছে। ইংৰাজ ছান্দসিকে ধাৰণাটো সুন্দৰকৈ ব্যাখ্যা কৰিছে, "বাৰ বাজিবৰ সময়ত যেনিবা বাৰটা ঘণ্টাৰ শব্দ শুনিবলৈ কাণ উণাই থাকোঁতেই মাজতে ক'ৰবাত বৰতোপৰ গুলীৰ শব্দই এটা ঘণ্টাৰ কোব কাণত পৰিবলৈকে নিদিলে, তথাপি শুনোতাজনে ক'ব নোৱাৰাকৈয়ে সেই কোবটোও সঠিক ঠাইতে গণনাৰ ভিতৰত

৩০. dropped accent

নথৰাকৈ নোথাকে।"৩১ সেই একেষাৰ তত্ত্বকথা মৌনমাত্ৰাৰ ক্ষেত্ৰতো একেদৰেই প্ৰযোজ্য।

মৌনমাত্ৰাৰ অস্তিত্বটো স্বীকাৰ কৰি ল'লেই অসমীয়া ছন্দত থকা অপূৰ্ণ পৰ্ব, অপূৰ্ণ পদ আৰু অতিপৰ্বৰ অন্তৰ্নিহিত ছন্দস্পন্দৰ আচল সৌন্দৰ্যৰূপটো অনুভৱ কৰিবলৈ সহজ হৈ পৰে। উদাহৰণস্বৰূপে, পোনতে অপূৰ্ণ পৰ্বৰ কথাষাৰকে লোৱা যাওক। তলৰ কবিতাফাকিৰ দুযোটা চৰণৰে অন্তিম পৰ্বটো অপূৰ্ণ ৰূপত আছে, আৰু সেই অপূৰ্ণ অংশটোত প্ৰয়োজনীয ব্যষ্টিৰ মৌনমাত্ৰা স্থাপন কৰি লৈছোঁ :

পোহৰাই মোৰ | নিশাৰ আকাশ |
তিমিৰ ভৰা o ।
উদিলা সিদিনা | পুৰতীৰ বেশে |
তুমি নে তৰা o ||

(দেৱকান্ত বৰুৱা, তুমি নাই)

কথাষাৰ বুজিবলৈ টান নহয, মৌনমাত্ৰাৰ থেও ধৰি পঢ়ি চালে প্ৰতিটো চৰণৰ অন্তত অন্তিম দলটো এক মধুৰ মূছনাৰে আলোড়িত হৈ উঠে। পৰ্বটো পূৰ নৌ-হওঁতেই হঠাতে থমকি ৰৈ গ'লে শেষ পৰ্বটোৰ সেই মূছনাটো মুঠেই ধৰিব পৰা নগ'লহেঁতেন— চৰণৰ শেষ ধ্বনিটোও উকা হৈয়েই ৰ'লহেঁতেন।

ঠিক একেদৰে অপূৰ্ণ পদৰ ক্ষেত্ৰতো মৌনমাত্ৰাৰ সংযোজনে পদযতিৰ আচল থমকনিটোৰ সৌন্দৰ্য বঢ়াই তোলে। ক্ষীণ হৈ অহা ধ্বনিৰ মূছনাটো কঁপি কঁপি শুদ্ধতাৰ লগত মিহলি হৈ যায : তলত এটা উদাহৰণ দাঙি ধৰা হ'ল :

দ্ৰুপদ নন্দিনী | মনে গুণি o o + স্বামীসকলৰ | বাক্য শুনি o o +
ৰাজহংসগতি | চলি যান্ত ধীৰে | ধীৰ o o o o ||
যথাত আছন্ত | দেৱ হৰি o o + নৃপতিসকলে | মধ্য কৰি o o +
তথাত চলিলা | বহে নয়নৰ | নীৰ o o oo ||

(ৰাম সৰস্বতী, মহাভাৰত সভাপৰ্ব)

---

৩১. দ্ৰষ্টব্য. If we attend to the strokes of a clock striking twelve and have counted six, but just when the seventh stroke should be heard the mid-day gun is fired so that the stroke is not actually heard, we supply it in imagination and say 'seven' at the right moment, and when the next is heard count it 'eight'

—Egerton Smith, op cit., p. 10.

সন্দেহ নাই, বাহিৰৰ পৰা দেখাত কবিতাফাকিৰ গাঁথনিটো ৬ ৪ | ৬ ৪ | ৬ ৬ ২ বিন্যাসতে পৰিকল্পিত। কিন্তু, মৌনমাত্ৰাৰ সংস্থাপনে গাঁথনিটোৰ সিপাৰে থকা ছন্দৰ আচল কঁপনিটোৰ সূক্ষ্ম ৰূপটো উজলাই তোলে। আমাৰ দেশৰ গাৱে-ভূঁয়ে চহাসুৰীয়া পাঠকে 'মহাভাৰত'ৰ লেছাৰী গাওঁতে চাৰি মাত্ৰাৰ পৰ্ববোৰকো টানি টানি শুধ্ ছয় মাত্ৰাৰ পৰ্ব কৰিযেই গায। তাতেহে তাৰ গীতময ৰূপটো ফুটি উঠে।

অতিপৰ্ব৩২-ৰ কথাষাৰ অলপ সুকীয়া। অতিপৰ্ব বোলা বস্তুটো যেনিবা গীতৰ সুৰৰ আডি। সংগীতজ্ঞসকলে মাজে মাজে তালৰ ঘেৰৰ বাহিৰত কেইটামান স্বৰ থৈ তাৰে পৰা গীতটো আৰম্ভ কৰে। সেই অংশটোকে আডি বুলি কোৱা হয। দৰাচলতে, সি আগৰ কলিটোৰে ভগা-ছিগা অংশ বুলিহে ক'ব পাৰি। কবিতাৰ ছন্দতো অতিপৰ্ব বোলা বস্তুটো তেনেকুৱাই। যেনিবা সেই অংশটো মৌনতাৰ মাজৰ পৰা ফুটো নে-নুফুটোকৈ ফুটি উঠা কথাৰ কাকলি, আৰু ফুটি উঠোতেই যতিটোৰে ভুমুকিয়াই গাযহিয়েই। তলত তাৰে দৃষ্টান্ত দাঙি ধৰা হ'ল:

০ ০ তুমি] দূৰণিৰ | প্ৰেমিকৰ | হেপাহৰ | ব্যগ্ৰ হিয়া- | থনি ০ ০ ||
০ ০ তুমি] বিৰহিণী | অন্তৰৰ | মিলনৰ | বলিয়া কঁ- পনি ০ ০ ||
০ ০ তুমি] মিলনৰ | প্ৰথমতে | লাজুকৰ | কঁপি উঠা | বুক ০ ০ ||
০ ০ তুমি] সুন্দৰীযে | সুন্দৰত | মিলনৰ | তৃপ্তিহীন | সুখ ০ ০ ||

(অম্বিকাগিৰী ৰায়চৌধুৰী, তুমি)

প্ৰতিটো চৰণৰ ছন্দিত ধ্বনিৰ ৰূপটো জিলিকি উঠে, যেনিবা সি মৌনতাৰ ফ্ৰে'মত বান্ধি থোৱা একোষাকি কথাৰ মাধুৰী। তাকে উকা ভাষাৰে ক'বলৈ হ'লে, অতিপৰ্ব বোলা বস্তুটো যেনিবা অপূৰ্ণ পৰ্বৰেই বিপৰীত ৰূপ। অপূৰ্ণ পৰ্বত মৌনমাত্ৰাবোৰ থাকে মুখৰিত মাত্ৰাযুক্ত পৰ্বটোৰ পাচত, আৰু অতিপৰ্বত সিবোৰৰ অৱস্থান মাত্ৰাযুক্ত পৰ্বটোৰ সমুখত। তাতকৈয়ো ডাঙৰ পাৰ্থক্যটো হ'ল, চকুৰে দেখাত যদিও দুয়োবিধ পৰ্ব সংশ্লিষ্ট চৰণটোৰেই অংশ, কাণেৰে শুনাত কিন্তু অতিপৰ্বটো এটা স্বতন্ত্ৰ কণিকা-চৰণ বুলিযেই ক'ব পাৰি। তাৰ সমুখৰ ফালে থাকে প্ৰয়োজনীয মৌনমাত্ৰাকেইটা আৰু পাচফালে থাকে একোটা পদযতি। তাকে লৈযেই অতিপৰ্বৰ সৌন্দৰ্য।

৩২ anacrusis

।। ছন্দৰীতিৰ ধাৰা-উপধাৰা ।।

ক পৰম্পৰাগত ধাৰণা

কবি আৰু ছান্দসিক সকলোৰে উমৈহতীয়া ধাৰণা, অসমীয়া কবিতাৰ ছন্দত তিনিটা বিশিষ্ট ছন্দৰীতি প্ৰচলিত। বহুদিন ধৰি তেওঁলোকে এই ৰীতি তিনিটাক চিনি পাই আহিছে এই তিনিটা নামেৰে—মাত্ৰাবৃত্ত, অক্ষৰবৃত্ত আৰু স্বৰবৃত্ত। কিন্তু, ৰীতিকেইটাৰ বৈশিষ্ট্য কি আৰু কিহৰ ভিত্তিত সিহঁতৰ ভিতৰত পাৰস্পৰিক প্ৰভেদ, সেই সম্পৰ্কে ধাৰণাটো বৰ স্পষ্ট নহয়। চলি অহা ধাৰণাটো আছিল, এনেকুৱা ধৰণৰ: মাত্ৰাবৃত্ত ছন্দটো সংস্কৃতৰ জাতিচ্ছন্দৰ লেখীয়া, আৰু তাৰ ধ্বনিসাম্য পোৱা যায় মাত্ৰাৰ গণনাৰে, অক্ষৰবৃত্ত ছন্দটো সংস্কৃতৰ বৃত্তছন্দৰ লেখীয়া, আৰু তাৰ ধ্বনিসাম্য পোৱা যায় আখৰৰ গণনাৰে, আৰু স্বৰবৃত্ত ছন্দটো হ'ল লৌকিক কবিৰ ছন্দ, আৰু তাৰ ধ্বনিসাম্য পোৱা যায় প্ৰতিটো 'অখণ্ড ধ্বনি'ৰ ভিতৰুৱা স্বৰধ্বনিৰ গণনাৰে। কবি-সমালোচক ডিম্বেশ্বৰ নেওগে সেই ধাৰণাটোকে পাটত তুলিছিল এইদৰে—'বৃত্ত অথবা অক্ষৰবৃত্ত ছন্দত পৰিমাণটো জুখি উলিওৱা হয় আখৰৰ লেখেৰে। জাতি অথবা মাত্ৰাবৃত্ত ছন্দত তাকে জুখি উলিওৱা হয় মাত্ৰাৰ সমষ্টিৰে। অক্ষৰবৃত্ত ছন্দত আখৰৰ সংখ্যা একে ৰাখি ব্যঞ্জন বৰ্ণৰ সংখ্যা বঢ়াই যাব পাৰি। মাত্ৰাবৃত্ত ছন্দত মাত্ৰাৰ সমষ্টি নবঢ়োৱাকৈ সংযুক্ত বৰ্ণ ব্যৱহাৰ কৰিব পাৰি, কিন্তু তাৰ ফলত আখৰৰ সংখ্যা কম হৈ আহে। এই দুটাৰ বাহিৰেও পুৰণি অসমীয়া গীত-মাতত আৰু এবিধ ছন্দ ব্যৱহৃত হৈছিল, য'ত বহুতো ব্যঞ্জনান্ত আখৰ থাকিলেও স্বৰধ্বনিবোৰৰ সমষ্টিত ছন্দৰ পৰিমাণ পোৱা যায়। এইবিধ ছন্দকে স্বৰবৃত্ত আখ্যা দিব পাৰি।'[১]

ভালকৈ ফঁহিয়াই চালে বুজিব পাৰি, ছন্দৰীতিৰ এই বিভাজন দৰাচলতে নিৰ্ভুল নহয়। মাত্ৰাবৃত্ত আৰু স্বৰবৃত্তৰ ভিত্তি দুটা মানি ল'লেও তথাকথিত অক্ষৰবৃত্ত ছন্দৰীতিৰ ভিত্তিস্বৰূপে আখৰৰ নিৰ্দেশটো মুঠেই মানি ল'ব নোৱাৰি। ছন্দ আৰু ছন্দতত্ত্বৰ সম্পৰ্ক কাণেৰে শুনা ধ্বনিৰ লগতহে, চকুৰে দেখা আখৰৰ লগত নহয়। সংস্কৃত ছান্দসিকসকলে অৱশ্যে 'অক্ষৰ' শব্দটো অখণ্ড ধ্বনি তথা দল আৰু বৰ্ণ তথা আখৰ

---

১ ডিম্বেশ্বৰ নেওগ: সাহিত্য কি, পৃ ১২

অৰ্থত ব্যৱহাৰ কৰিছিল।[২] সেই কাৰণেই, অসমীয়া ছন্দৰ আলোচনাত সেই শব্দটোৰ ব্যৱহাৰে কিছু খেলিমেলি সৃষ্টি কৰাৰ সম্ভাৱনা। স্বাভাৱিকতে, অসমীয়া ভাষাত শব্দটোৰ প্ৰথমটো অৰ্থতকৈ দ্বিতীযটো অৰ্থ ইহে অধিক প্ৰাধান্য লাভ কৰে। আকৌ, দ্বিতীযটো অৰ্থ ল'লেও, সেই ৰীতিটো স্বৰবৃত্ত ৰীতিৰ লগত অভিন্ন হৈ পৰাৰ সম্ভাৱনা। কাৰণ, ভালকৈ ফঁহিযাই চালে বুজিব পাৰি, স্বৰবৃত্তি ছন্দৰীতিৰ ধ্বনিসাম্য নিৰ্ভৰ কৰে সমাৱিষ্ট দলসমূহৰ সংখ্যাৰ ওপৰত। নক লেও হ'ব, যি কোনো দলতে মাথোন এটাহে স্বৰধ্বনি থাকে।

আন এগৰাকী ছন্দজ্ঞানী সমালোচকে সমস্যাটোৰ সমাধান কৰিবলৈ লৈ অসমীযা শব্দৰ উচ্চাৰণত প্ৰচুৰ পৰিমাণে থকা হসন্ত-হলন্ত ধ্বনিবোৰ সংস্কৃতৰ লেখীয়াকৈ স্বৰান্ত ধ্বনিৰে উচ্চাৰণ কৰি সমাৱিষ্ট দলৰ লেখেৰে ধ্বনিসাম্য নিৰ্ণয কৰাৰ কথা কৈছে। তেখেতে কথাষাৰ ব্যাখ্যা কৰি কৈছে, "ক্ৰন্দন বোলোঁতে অক্ষৰ হ'ল ক্ৰন্ দ ন এই তিনিটা। পিছে সংস্কৃতত ছন্দৰ প্ৰযোজনত অক্ষৰৰ সংখ্যা লওঁতে গণনাৰ সুবিধাৰ্থে ক্ৰ ন্দ ন এইৰূপে অক্ষৰ বুলি গ্ৰহণ কৰে। অসমীযা পদ গোৱাৰ উচ্চাৰণ মতেও 'ক্ৰন্দন' শব্দটোত তিনিটা অক্ষৰ (Syllable)। আধুনিক অসমীয়া অক্ষৰ ছন্দতো ক্ৰন্দন তিনিটা অক্ষৰ বুলিলে ভুল হ'ব। কাৰণ, আধুনিক উচ্চাৰণমতে ক্ৰন্দনহে আৰু তেতিযা অক্ষৰ হ'ব ক্ৰন দন এই দুটা। পিছে তথাপি অক্ষৰ ছন্দত তিনিটা অক্ষৰ বুলিযেই ধৰা হয।"[৩] থোৰতে ক'বলৈ হ'লে, সমালোচকগৰাকীযে একেখিনি কথাকে কবিতা বুলি পঢ়োঁতে এটা ধৰণেৰে পটি ছন্দতত্ত্বৰ তথ্য বুলি পঢোঁতে অন্য এটা ধৰণেৰে পটি সমস্যাটোৰ সমাধান কৰাৰ ব্যৱস্থা দিছে। নক'লেও হ'ব, যুক্তিৰ ফালৰ পৰা তেনেকুৱা এটা কৃত্ৰিম ব্যৱস্থা ছন্দতত্ত্বত সম্পূৰ্ণৰূপে অচল। আচল কথাষাৰ হ'ল, এইগৰাকী সমালোচকেও চকুৰে দেখা আখৰকে অক্ষৰ বুলি ধৰি লৈছে। প্ৰমাণস্বৰূপে,

---

২ তুল, অক্ষৰং বৰ্ণনিৰ্মাণং ৱৰ্ণমপ্যক্ষৰং ৱিদু.।

—Monier Williams

সানুস্বাৰশ্চ ৱিসৰ্গী চ গুৰুৰ্ভৱেৎ।
ৱৰ্ণঃ সংযোগপূৰ্ৱশ্চ তথা পাদান্তগোহপি ৱা ॥

—গংগাদাস, ছন্দো মঞ্জৰী ১।১১

সংযুক্তাদ্য, দীৰ্ঘং সানুস্বাৰং ৱিসৰ্গসংমিশ্ৰম।
ৱিজ্ঞেয়মক্ষৰং গুৰু পাদান্তস্থ, ৱিকল্পেন ॥

—কালিদাস, শ্ৰুতৱোধ ২

৩ তীৰ্থনাথ শৰ্মা : সাহিত্য ৱিন্তা পৰিক্ৰমা, পৃঃ ২০২

তেখেতে কৈছে, "অসমীয়া ছন্দৰ প্ৰয়োজনত যুক্ত অযুক্ত সস্বৰ ব্যঞ্জন, অস্বৰ ব্যঞ্জন আৰু শুদ্ধস্বৰ প্ৰত্যেককে অক্ষৰ বুলি ধৰিলে সূত্ৰ দিয়া সুকৰ হ'ব আৰু অযথা জটিলতাৰ হাত সাৰিব পাৰি।"[৪] ধাৰণা হয়, সূত্ৰ দিয়াৰ প্ৰযোজনতেই বৰং তেখেতেহে অযথা জটিলতাৰ সৃষ্টি কৰিছে।

এইগৰাকী সমালোচকে অৱশ্যে তথাকথিত অক্ষৰবৃত্ত ছন্দৰীতিৰ ব্যাখ্যা দিবলৈ লৈ স্বৰবৃত্ত ছন্দৰীতিৰ ক্ষেত্ৰত প্ৰযোজ্য কথাখিনি মিহলাই আৰু বেচি খেলিমেলিৰ সৃষ্টি কৰা নাই। কিন্তু, স্বৰবৃত্ত ছন্দৰীতিৰ ব্যাখ্যা দিবলৈ লৈ তাৰ ধ্বনিসাম্যৰ উপকৰণ বিচাৰি পাইছে অন্য এটা ধ্বনিগুণত। সেই কাৰণেই, তেখেতে অসমীয়া কবিতাৰ তৃতীয়টো ছন্দৰীতিৰ নাম থৈছে—বলবৃত্ত। অকল সেয়ে নহয়, মাত্ৰাবৃত্ত ছন্দৰীতিৰ নিদৰ্শন এটাকে বলবৃত্ত ছন্দৰীতিৰ নমুনা বুলি দেখুৱাই তেখেতে আৰু এবাৰ খেলিমেলি লগোৱা কথাৰ অৱতাৰণা কৰিছে 'বলবৃত্ত বিলাকো মূলতে মাত্ৰাছন্দ, কাৰণ মাত্ৰাৰ দ্বাৰাই ছন্দৰ পৰ্ববিলাক নিয়ন্ত্ৰিত হয়।"[৫] আনহাতে, তেখেতে মাত্ৰাবৃত্ত ছন্দৰীতিৰো সংজ্ঞাটো যিদৰে দিছে, সি সংস্কৃত কবিতাৰ লঘুগুৰু ছন্দৰ বাবেহে উপযোগী। সেই সংজ্ঞাটোৱে আটাইবোৰ মুক্ত আৰু ৰুদ্ধদলৰ মাত্ৰাব্যাপ্তিযুক্ত ছন্দস্পন্দৰ ভিত্তিত ধ্বনিসাম্য বিচাৰি পোৱা ছন্দকৃতিক সামৰি নলয়। সেইবাবেই, তেখেতে অনেক মাত্ৰাবৃত্ত ছন্দৰীতিৰে ৰচিত কবিতাক স্বৰবৃত্ত অথবা অক্ষৰবৃত্ত ছন্দৰ নিদৰ্শন বুলি দেখুওৱাৰ প্ৰয়াস পাইছে।

অসমীয়া কবিতাৰ ছন্দৰীতিকেইটাৰ সম্পৰ্কে এনেবোৰ অস্পষ্ট ধাৰণাৰ মূলতে আছে, প্ৰতিটো ৰীতিৰ বাবে ভিন ভিন ব্যাপ্তিৰ ভিত্তিত ধ্বনিসাম্য নিৰ্ণয়ৰ কল্পনা কৰা কথাষাৰ। কোনো কবিয়েই কবিতা লেখিবৰ সময়ত মাত্ৰা তথা কলা, অক্ষৰ তথা আখৰ আৰু স্বৰ তথা দল—এই তিনিবিধ ব্যাপ্তিৰ ভিতৰত কোনোবাটোৰ জোখেৰে জুখি পোৱা ধ্বনিসাম্য লৈ কবিতা ৰচনা নকৰে। সেয়ে হোৱা হ'লে, অসমীয়া কবিতাৰ ছন্দ তিনিটা বেলেগ জাতিৰ ভিত্তিত নিৰ্ণীত হ'লহেঁতেন। আচলতে অসমীয়া কবিতাৰ ছন্দত ব্যৱহৃত মুক্তদল আৰু ৰুদ্ধদলৰ সুনিৰ্দিষ্ট ব্যাপ্তিমূল্যৰ তিনিটা ভিন্ন অভিব্যক্তিৰ ভিত্তিতেই তিনিটা ছন্দৰীতিয়ে গঢ় লৈ উঠিছে। তিনিওটা ৰীতিৰ ছন্দতে ব্যাপ্তিসমূহৰ মান নিৰ্ণয় কৰি দিছে, মুক্তদলৰ স্থিৰ কালব্যাপ্তিয়ে। আনহাতে, তিনিওটা ৰীতিৰ ছন্দত ৰুদ্ধদলৰ কালব্যাপ্তিৰ ৰূপ ভিন ভিন ধৰণেৰে অভিব্যক্ত, তাৰে খেও ধৰি তিনিওটা ৰীতিৰে

৪ তথা, পৃ ২০৪

৫ তথা, পৃ ২২৫

ছন্দস্পন্দ যিদৰে ভিন ভিন, ছন্দবন্ধৰ বান্ধোনৰ ৰূপকেইটাও সেইদৰে বিচিত্ৰ। সেইটো ছন্দৰীতিৰে নাম মাত্ৰাবৃত্ত, য'ত প্ৰত্যেকটো ৰুদ্ধ দলৰ মাত্ৰাগত মূল্য নির্বিকল্প ৰূপত যি কোনো মুক্তদলৰ দুগুণ। সেইদৰে, সেইটো ছন্দৰীতিৰে নাম যৌগিক, য'ত প্ৰতিটো ৰুদ্ধদলৰ মাত্ৰাগত মূল্য স্থিতিস্থাপক ৰূপত শব্দৰ দেহত অৱস্থান অনুযায়ী কেতিয়াবা মুক্ত দলৰ সমান আৰু কেতিয়াবা তাৰ দুগুণ। আনহাতে, তৃতীয়টো ছন্দৰে নাম স্বৰবৃত্ত, য'ত প্ৰতিটো ৰুদ্ধদলৰ মাত্ৰাগত মূল্য সচৰাচৰ যি কোনো মুক্তদলৰ সৈতে সমান। পোনৰ দুটা ৰীতিত ছন্দস্পন্দৰ যোগান ধৰে মুক্তদল আৰু ৰুদ্ধদলৰ কালগত ব্যাপ্তিৰ অমিল পৰিমাণে। শেষৰটো ৰীতিত কিন্তু তাৰ যোগান ধৰে দুয়োবিধ দলৰ ৰূপগত অভিব্যক্তিৰ বিভিন্ন বৈচিত্ৰ্যই। এগৰাকী ছান্দসিকে এইটো বিষয়ত ঘাইকৈ প্ৰস্বনৰ ভূমিকাৰ কথা সুঁৱৰিছে, "তাত প্ৰস্বনৰ যথেষ্ট মূল্য আছে আৰু মাত্ৰাই তাত গৌণ ৰূপতহে দেখা দিয়ে।"[৬]

আৰু এষাৰ কথা, অসমীয়া ছন্দত ৰুদ্ধদলৰ মাত্ৰাগত মূল্যৰ স্থিতিস্থাপকতা যৌগিক ছন্দৰীতিৰ ক্ষেত্ৰত যিমান সামঞ্জস্যপূৰ্ণ, স্বৰবৃত্ত ছন্দৰীতিৰ ক্ষেত্ৰত সিমান সামঞ্জস্যপূৰ্ণ নহয়। স্বৰবৃত্ত ছন্দৰ ক্ষেত্ৰত ৰুদ্ধদলৰ স্বাভাৱিক মাত্ৰাগত মূল্য মাত্ৰাবৃত্ত ছন্দত ব্যৱহৃত হোৱাৰ দৰে পৰিশীলিত ৰূপত দুটা মাত্ৰাব্যাষ্টিৰ লেখীয়া নহ'লেও সংকুচিত ৰূপত মুক্তদলৰ দৰে সম্পূৰ্ণৰূপে এক মাত্ৰাব্যষ্টিযুক্তও নহয়। আচলতে, তাৰ স্বাভাৱিক মাত্ৰাগত মূল্যয়ো ৰূপগত অমিলৰ উপকৰণ হৈয়েই ছন্দস্পন্দৰ বৈচিত্ৰ্যৰ যোগান ধৰে।

খ মাত্ৰা আৰু ব্যষ্টি

আগতে কৈ অহা হৈছে, সংস্কৃত ছন্দশাস্ত্ৰসমূহত 'মাত্ৰা' শব্দটো দুটা অৰ্থত ব্যৱহৃত হৈ আহিছে। অৰ্থ দুটাৰ সূক্ষ্ম প্ৰভেদৰ কথা মনত নৰখাৰ বাবেই অসমীয়া কবিতাৰ ছন্দতত্ত্বত ছন্দৰীতি সম্পৰ্কীয় ধাৰণাবোৰ ধুৰলিকুঁৰলী হৈ উঠে। যেতিয়ালৈকে আমি শব্দটোৰ অৰ্থ দুটা ভালকৈ ফঁহিয়াই লৈ সেই বিষয়ে ধাৰণাটো স্পষ্ট কৰি নলওঁ, তেতিয়া'লকে ছন্দৰীতিৰ বিভাগ তিনিটাৰ বৈশিষ্ট্য অস্পষ্ট হৈ ৰোৱাটো অনিবাৰ্য।

প্ৰথম অৰ্থত 'মাত্ৰা' শব্দটো অকল ছন্দৰ ক্ষেত্ৰতেই ব্যৱহৃত নহয়। যেই কোনো বস্তু জুখিবৰ সময়ত যিহকে একক হিচাপে লৈ সংশ্লিষ্ট বস্তুটোৰ জোখ লোৱা হয়, তাকে মাত্ৰা বুলি কোৱা হয়। এইটো অৰ্থত ধানৰ দোণ বা কিলোগ্ৰাম, গাখীৰৰ সেৰ বা লিটাৰ, কাপোৰৰ গজ বা মিটাৰ, সময়ৰ প্ৰহৰ বা ঘণ্টা—এই সকলোবোৰেই সংশ্লিষ্ট বস্তুৰ ক্ষেত্ৰত প্ৰযুক্ত মাত্ৰা। কোনোবাটোৱে ভৰ, কোনোবাটোৱে আয়তন, কোনোবাটোৱে

৬ নৰকান্ত বৰুৱা: অসমীয়া ছন্দশিল্পৰ ভূমিকা, পৃঃ ৩৪

দৈর্ঘ্য আৰু কোনোবাটোৰে বিস্তৃতিৰ পৰিমাণটোৰ সঠিক উমান দিয়া হয়। সেই উমানটো দিওঁতে আগত সংখ্যা এটা বহুবাই সংশ্লিষ্ট মাত্রাটোৰ একক বুজোৱা শব্দটো ব্যৱহাৰ কৰা হয়। পুৰণিকালত এই এককবোৰৰ একোটা নাম আছিল, আৰু বৰ্তমান কালত সিবোৰৰ দশমিক পদ্ধতিৰে ব্যৱহৃত কিছুমান নতুন নাম হৈছে। ধ্বনি শিল্পৰ ক্ষেত্ৰত তাহানিও কোনো নাম নাছিল, এতিয়াও কোনো নাম ওলোৱা নাই। সংগীতত হওক, কবিতাত হওক, সেই নাম নোহোৱা এককটোক মাথোন মাত্রা বুলিয়েই চলাই দিয়া হৈছে। সংগীত শাস্ত্ৰত এই মাত্রা শব্দটোৱে বুজায়, 'পাঁচোটা লঘু অক্ষৰ উচ্চাৰণৰ সময়'[৭], ধ্বনিশিল্প সম্পৰ্কিত 'তন্ত্ৰসাৰ'ৰ মতে, 'বাওঁ আঠুটোৰ পিনে তল'ল নিবলৈ হাতখনৰ যিখিনি সময় লাগে, মুনিসকলে তাকে মাত্রা বুলি কয়'[৮], আন এঠাইত আছে, 'আঠুৰ ওচৰত ঘুৰাই আনিব'ল হাতখনৰ যিখিনি সময় লাগে সেয়েই মাত্রা'[৯]। 'তৈত্তিৰীয় প্ৰাতিশাখ্য'ৰ সংজ্ঞাটো আৰু ধুনীয়া—'নীলকণ্ঠ চৰাইৰ এবাৰ মাতৰস ময়কণেই মাত্রা'।[১০] কবিতাৰ ছন্দত শেষৰ দুটা সংজ্ঞাৰ সময়খিনি এটা হ্ৰস্ব দল উচ্চাৰণ কৰিবলৈ লগা সময়খিনিৰ সমান। আৰু এবাৰ কথা মানি ল'বলগীয়া হয়, এইটো অৰ্থত 'মাত্রা' শব্দটো স্থিৰনিৰ্দিষ্ট। সেইকাৰণেই, আমি এই বিশেষ অৰ্থটো বুজাবৰ বাবে 'ব্যষ্টি' শব্দটো ব্যৱহাৰৰ পক্ষপাতী।

দ্বিতীয়টো অৰ্থত 'মাত্রা' মানে তাৰ কালগত পৰিমাণ। এইটো অৰ্থত কালগত পৰিমাণত অভিব্যক্ত সংশ্লিষ্ট লয়ৰ দ্বাৰা নিৰ্ণীত দলৰ ৰূপটোকে মাত্রা বুলি কয়। মনত ৰাখিবলগীয়া কথাষাৰ হ'ল, এই মাত্রা দলৰ বস্তুৰূপটোহে—তাক জোখা মাপকাঠিডালৰ একক মান নহয়। বিভিন্ন ভাষাৰ বহুতো ছান্দসিকে ইয়াৰ নাম 'কলা' থ'ব খোজে।[১১]

---

৭ পঞ্চলঘ্বক্ষৰোচ্চাৰণমিতি মাত্ৰেহ কথ্যতে

—শাৰ্ঙ্গদেৱ, সংগীতৰত্নাকৰ ৫।৬

৮ বামজানুনি তদ্ধস্তভ্ৰমণং যাৱতা ভবেৎ।

কালেন মাত্রা সা জ্ঞেয়া মুনিৰ্ভৱেদপাৰগৈ ॥

—তন্ত্ৰসাৰ

৯ কালেন যাৱতা পাণিঃ পৰ্যেতি জানুমণ্ডল সা মাত্রা

১০ চাষস্তু বদতে মাত্রাম্

—তৈত্তিৰীয় প্ৰাতিশাখ্য

১১. তুল জ্ঞেয়. সৰ্বান্তমধ্যাদি গুৰৱোঽত্ৰ চতুষ্কলাঃ।

গণচতুৰ্লঘুপেতা. পঞ্চাৰ্যাদিষু সংস্থিতা. ॥

—গঙ্গাদাস, ছন্দোমঞ্জৰী ১।১০

টট ঠডঢাণহ মজ্ঝে গণভেআ হোন্তি পঞ্চ আকখৰও।

ছপচতদা জহসংখং ছঅঞ্চ উত্তি দ্ৰকলাসু ॥

—প্ৰাকৃত পৈঙ্গলম ১।১২

সন্দেহ নাই, আগৰটো অৰ্থৰ স্থিৰনিৰ্দিষ্ট বস্তুটোৰ বাবে 'মাত্ৰা' শব্দটো সংৰক্ষিত কৰি থৈ পাচৰটো অৰ্থৰ স্থিৰনিৰ্দিষ্ট বস্তুটোৰ বাবে 'মাত্ৰা' শব্দটো সংৰক্ষিত কৰি থৈ পাচৰটো অৰ্থৰ স্থিতিস্থাপক দলৰ ক্ষেত্ৰত 'কলা' শব্দটো ব্যৱহাৰ কৰিব পৰা হ'লে কেইবাটাও সমস্যা আপোনাআপুনি সমাধান হৈ গ'লহেঁতেন। সেয়ে হ'লে, ৰীতি তিনিটাৰো নাম অতি সহজতে কলাবৃত্ত বা কলামাত্ৰিক, দলবৃত্ত বা দলমাত্ৰিক আৰু যৌগিক ৰাখিব পৰা হ'লহেঁতেন। তথাপি, আমি পৰিচিত নামকেইটা সলাই অচিনাকি নামৰ সুহুৰি বজাব খোজা নাই। মাথোন য'ত চিনাকি নামে দ্ব্যৰ্থকতাৰ আভাস দিয়ে, সেইবোৰ ঠাইত বিকল্প হিচাপে বিজ্ঞানসম্মত নামকেইটাৰ ব্যৱহাৰ হয়তো কৰিব পাৰোঁ।

এতিয়া প্ৰশ্ন হ'ল, অসমীয়া কবিতাৰ এই যে তিনিটা ছন্দৰীতি আছে, তাৰ প্ৰত্যেকটোৰে ব্যষ্টিবোৰ একেডাল মাপকাঠিৰ নে ভিন ভিন মাপকাঠিৰ ? উত্তৰটো স্পষ্ট একেডাল মাপকাঠিৰ—মাথোন প্ৰত্যেকৰে ধ্বনিসাম্য বিচাৰি পোৱা যায় তিনিটা বেলেগ প্ৰণালীৰে। উল্লেখযোগ্য, অসমীয়া ছন্দৰ তিনিওটা ৰীতিতে যি কোনো মুক্তদলেই সংশ্লিষ্ট ছন্দটোৰ ধ্বনিসাম্যৰ মানস্বৰূপ ব্যষ্টি। কেৱল সেই ব্যষ্টিৰ সম্পৰ্কত প্ৰতিটো ছন্দৰীতিত ৰুদ্ধদলৰ মূল্য ভিন ভিন। মাত্ৰাবৃত্ত ৰীতিত তাৰ মূল্য নিৰ্বিকল্পৰূপে দুগুণ, যৌগিক ৰীতিত তাৰ মূল্য শব্দৰ ভিতৰত অৱস্থানভেদে দুগুণ অথবা সমান, আৰু স্বৰবৃত্ত ৰীতিত তাৰ মূল্য সচৰাচৰ সমান। ৰুদ্ধদলৰ এই ব্যষ্টিপৰিমাণৰ তাৰতম্য দুটা কাৰণত ঘটে। প্ৰথম কাৰণটো হ'ল, মাত্ৰাবৃত্ত আৰু যৌগিক ৰীতি দুটাত সমাৱিষ্ট দলবোৰৰ কালগত পৰিমাণৰ যোগফলৰ সমতাৰ ওপৰতে পৰ্ববোৰৰ ধ্বনিসাম্য নিৰ্ভৰ কৰে, কিন্তু স্বৰবৃত্ত ৰীতিত সমাৱিষ্ট দলবোৰৰ কালনিৰপেক্ষ সংখ্যাৰ সমতাৰ ওপৰতহে পৰ্ববোৰৰ ধ্বনিসাম্য পোৱা যায়। দ্বিতীয় কাৰণটো হ'ল, মাত্ৰাবৃত্ত আৰু যৌগিক ৰীতি দুটাৰ মাজত লয়ৰ তাৰতম্য, যাৰ ফলস্বৰূপে মাত্ৰাবৃত্ত ৰীতিত সকলোবোৰ ৰুদ্ধদলৰ মাত্ৰিক আয়তন তথা উচ্চাৰণ-কাল পৰিশীলিত ৰূপত সদায় দুগুণ, আনহাতে যৌগিক ৰীতিত সিবিলাকৰ মাত্ৰিক আয়তন স্বাভাৱিক ৰূপত স্থিতিস্থাপক মূল্যেৰে প্ৰতিফলিত।

আৰু এটা প্ৰশ্ন উঠে স্বৰবৃত্ত ৰীতিত যে কেৱল কালনিৰপেক্ষ সংখ্যাৰ সমতাৰেই পৰ্ববোৰৰ ধ্বনিসাম্য পোৱা যায়, তাত ভিন ভিন পৰিমাণৰ ৰুদ্ধদলৰ সমাৱেশৰ ফলস্বৰূপে কালগত পৰিমাণৰ অসমান যোগফলে ধ্বনিসাম্যক জানো আমনি নকৰে ? আচলতে স্বৰবৃত্ত ছন্দৰীতিতো কালগত পৰিমাণৰো ধ্বনিসাম্য এটা প্ৰচ্ছন্ন ৰূপত নথকাকৈ নেথাকে। আগতেই কোৱা হৈছে, স্বৰবৃত্ত ছন্দৰীতিত প্ৰায় প্ৰতিটো পৰ্বতে একোটাকৈ প্ৰস্বন থাকে। এগৰাকী ইংৰাজ ছান্দসিকে এজন কবিৰ ধাৰণা উধৃত কৰি কৈছে, "প্ৰস্বনিত

দল অৱশ্যে সদায় দীঘলীয়া।[১২] গতিকে, সদায় প্ৰস্বনিত দল, ৰুদ্ধদলৰ স্বাভাৱিক ব্যষ্টি মূল্য আৰু ছন্দৰ লয়ত আনকি মুক্তদলৰো প্ৰসাৰণপ্ৰৱণতা—সকলোবোৰ মিলি স্বৰবৃত্ত ছন্দৰ ক্ষেত্ৰতো প্ৰয়োজনীয় কাল-পৰিমাণগত ধ্বনিসাম্যৰ যোগান ধৰে। এইখিনিতে এবাৰ কথা মনত ৰাখি থ'ব পাৰি, স্বৰবৃত্ত ছন্দৰীতিত কেতিয়াবা ৰুদ্ধদলবোৰৰ দ্বিমাত্ৰিক ৰূপটো ইমান স্পষ্টকৈ ফুটি উঠে যে, সিবিলাকে আনকি কালনিৰপেক্ষ ব্যষ্টি হিচাপেও দুটাৰ লেখ দাবী কৰি বহে। সেই দাবীটো পৰ্বৰ ধ্বনিসাম্যৰ বাবে প্ৰয়োজনীয় ব্যষ্টিৰ যোগফলত নাটনি ঘটিলে উপেক্ষা কৰিব নোৱৰা হৈ পৰে।

এতিয়া অসমীয়া ছন্দৰ এই তিনিওটা ৰীতিৰ একোফাকি কবিতাৰ দৃষ্টান্ত দাঙি ধৰিলেই কথাখিনি পৰিষ্কাৰ হৈ পৰিব। তাকে কৰিবলৈ লৈ পোনতে প্ৰতিটো দলক মুক্তদল (⌣) আৰু ৰুদ্ধদল (–) বুলি চিহ্নিত কৰি লোৱা হৈছে, তাৰ পাচত প্ৰতিটো দলৰ ওপৰত সংশ্লিষ্ট ৰীতিটোৰ নিয়ম অনুযায়ী ব্যষ্টিমূল্য স্থাপন কৰি যোৱা হৈছে। তাৰো আগতে প্ৰাথমিক যতিবোৰ উলিয়াই পৰ্ববোৰ ভাগ কৰি লোৱা হৈছে। উল্লেখযোগ্য যে, অসমীয়া কবিতাৰ ছন্দোলিপি কৰাৰ নিয়ম এইটোৱেই।

১. লাচিত ফুকন | লাচিত ফুকন | মোৰ স্বদেশৰ বীৰ ||
দেশৰ কাৰণে | তাহানিঃএদিন | যাচিলা নিজৰ শিৰ ||
দেশৰ কাৰণে | মুক্তিৰ হকে | অন্যায় ৰোধি বীৰ ||
নৰ-শোণিতেৰে | কৰিলা আৰতি | দেশৰ জয়শ্ৰীৰ ||
দেশৰ কাৰণে | শুনালা এদিন | মৃত্যুৰ আৱাহন ||
জাতিৰ বুকুত | জগাই তুলিলা | দুৰ্মদ যৌৱন ||

(দেৱকান্ত বৰুৱা, লাচিত ফুকন)

১২ The accented syllables are, of course, always long.
—Edgar Allan Poe, The Rationale of Verse.
q.v Egerton Smith, Principles of English Metre, p 90

২ যিছাটি জোনাক দেহি | আজিও পোৱাহি নাই |
ধৰণীৰ ধূলিৰ পৰশ ||
তুমি সেই আনন্দৰ | আগমনী-অনুভূতি |
যৌৱনৰ প্ৰকাশ-হৰষ ||
পঙ্কৰ কলঙ্ক ঢাকি | পঙ্ক-বেদনাৰ তুমি |
নিষ্কলঙ্ক পূৰ্ণ শতদল ||
তোমাৰ পাহিতে সখি | বিশ্বৰ মাধুৰী শেষ |
শেষ তাতে অমৃত গৰল ||

(দেৱকান্ত বৰুৱা, গুলগ)

৩. এটি ঘৰত | দুটি মাথোন | দুটি মানুহ | ধৰে
এটি খেলে | লুকাই সপোন | এটি জ্বলি | মৰে
এটি হাঁহে | তৰাৰ মুখত | ফুলৰ গন্ধ | টানি
এটি কান্দে | ধৰাৰ বুকত | কূলৰ বন্ধ | মানি
এটি আছে | প্ৰিয়ৰ ৰূপত | চুচুক-চামাক | কৰি
ইটি থাকে | ৰুদ্ধ ঘৰত | শূন্য শয়ন | ভৰি

(ৰত্নকান্ত বৰকাকতী, দুটি মানুহ)

নক'লেও হ'ব—ইয়াৰে পোনৰটো দৃষ্টান্ত মাত্ৰাবৃত্ত ছন্দৰীতিৰ, মাজৰটো যৌগিক ছন্দৰীতিৰ, আৰু শেষৰটো স্বৰবৃত্ত ছন্দৰীতিৰ। ইয়াৰ যি কোনো এটাতে মাত্ৰাব্যাষ্টি সংস্থাপনৰ ক্ষেত্ৰত অকণমান হেৰফেৰ কৰা হ'লেই ধ্বনিসাম্যৰ বঢ়া-টুটা ঘটিলহেঁতেন, আৰু ৰচনাটো কোনটো ৰীতিৰ, তাৰো উমান নেপালোহেঁতেন। থোৰতে ক'বলৈ হ'লে, ৰুদ্ধদলৰ প্ৰকৃতিয়েই ছন্দৰীতিৰ ৰূপ নিৰ্ণয় কৰি দিয়ে।

গ ৰীতিসমূহৰ বৈশিষ্ট্য

স্পষ্টকৈ উমান পোৱা যায়, তিনিওটা ছন্দৰীতিৰ প্ৰত্যেকতে লয়ৰ প্ৰকৃতি ভিন ভিন ধৰণৰ। মাত্ৰাবৃত্ত ৰীতিত ছন্দৰ লয় অলপ আমেজসনা। সেইকাৰণেই, এইটো ৰীতিত ৰুদ্ধদল বুলিলেই দ্বিমাত্ৰিক। এইটো ৰীতিত পৰ্বৰ ধ্বনিসাম্য নিৰ্ভৰ কৰে সন্নিৱিষ্ট দলসমূহৰ স্থিৰনিৰ্দিষ্ট ব্যষ্টিমূল্য আৰোপনত। যৌগিক ৰীতিত ছন্দৰ লয় নিত্যদিনৰ ঘৰুৱা কথা-বতৰাৰ লেখীয়া—খৰো নহয়, মন্থৰো নহয়। এইটো ৰীতিত ৰুদ্ধদলৰ দ্বৈতৰূপ—কেতিয়াবা একমাত্ৰিক, কেতিয়াবা দ্বিমাত্ৰিক। দেখা যায়, অসমীয়া ভাষাৰ ঘৰুৱা কথা-বতৰাত ব্যৱহৃত শব্দবিলাকৰ অন্তিম ৰুদ্ধদলটোহে প্ৰসাৰিত আৰু শিথিল-বিন্যস্ত—আনবোৰ, ৰুদ্ধদলৰ ৰূপ সংকুচিত আৰু মুক্তদলৰ সৈতে সম-আয়তনবিশিষ্ট। আকৌ, স্বৰবৃত্ত ৰীতিত ছন্দৰ লয় পূৰ্বনিৰ্দিষ্ট ৰূপৰ নহয়। সন্নিৱিষ্ট শব্দবোৰত থকা মুক্তদল আৰু ৰুদ্ধদলৰ পাৰস্পৰিক অনুপাতৰ ওপৰতেই নিৰ্ভৰ কৰে। ৰুদ্ধদলসমূহৰ স্বাভাৱিক আয়তন দ্বিমাত্ৰিকতাৰ ওচৰে-পাজৰেই থাকে আৰু কেতিয়াবা কালসমতাৰ প্ৰয়োজনত আনকি মুক্তদল একোটাৰো আয়তন প্ৰস্বনৰ হেঁচাত প্ৰসাৰিত হৈ পৰে। যিয়েই কি নহওক, সচৰাচৰ ব্যষ্টিমূল্য-সংস্থাপন দলসমূহৰ নিৰ্বিশেষ সংখ্যা ধৰিয়েই চলে।

স্বীকাৰ কৰিব লাগিব, প্ৰতিটো ছন্দৰীতিৰ নিজস্ব ভংগীৰ ধ্বনিসাম্যক লৈয়েই সিহঁতৰ' পাৰস্পৰিক বৈসাদৃশ্য। নক'লেও হ'ব, এই ঘাই বৈসাদৃশ্যটো ছন্দবন্ধ-সম্পৰ্কীয় অথবা আকৃতিসম্ভূত। কিন্তু, সিহঁতৰ মাজত ছন্দস্পন্দৰো পাৰস্পৰিক বৈসাদৃশ্য এটা আছে। সেই বৈসাদৃশ্যৰ কাৰণ কেইবাটাও। থোৰতে ক'বলৈ হ'লে, প্ৰতিটো বিশিষ্ট ৰীতিৰে নিজস্ব ভংগীৰ লগত বজিতা থোৱাকৈ একোটা প্ৰধান পৰ্বৰূপ আছে, ভাব আৰু ধ্বনিৰ সংযোজনত ভাবগত অথবা ধ্বনিগত ৰূপৰ প্ৰাধান্য ৰীতি অনুযায়ী প্ৰতিফলিত হয়. প্ৰতিটো ৰীতিতে কথাৰ ভাষাৰ স্বাভাৱিক বাক্‌স্পন্দ[১৩] অথবা

১৩ speech-cadence

পৰিশীলিত উচ্চাৰণ-ৰূপৰ প্ৰতি বৈশিষ্ট্যপূৰ্ণ প্ৰৱণতা দেখা যায়, আৰু শব্দ-চয়নৰ ক্ষেত্ৰতো ঘৰুৱা ভাষা অথবা অতিমাৰ্জিত ভাষাৰ ভাণ্ডাৰ ৰীতিভেদে নিজস্ব ক্ষেত্ৰ বুলি বিবেচিত হয়।

এতিয়া এই আনুষংগিক বৈশিষ্ট্যবোৰৰ ওপৰত চকু ফুৰাই লোৱা যাওক। পোনতে মনত ৰাখিবলগীয়া কথাষাৰ হ'ল, মাত্ৰাবৃত্ত আৰু যৌগিক ৰীতি দুটাত ছন্দস্পন্দৰ উৎস একেটাই—সন্নিবিষ্ট দলসমূহৰ কাল-পৰিমাণগত তাৰতম্য। এইখিনিতে কৈ থ'ব পাৰি, যৌগিক ছন্দৰীতিটো দৰাচলতে মাত্ৰাবৃত্ত ছন্দৰীতিটোৰেই প্ৰকাৰভেদ। প্ৰভেদ মাথোন ইমানেই যে, এটাত এবিধ দলৰ ব্যষ্টিমূল্য স্থিৰনিৰ্ধাৰিত আৰু আনটোত সেই একেবিধ দলৰে ব্যষ্টিমূল্য স্থিতিস্থাপক ভংগীৰ। ফলস্বৰূপে, মাত্ৰাবৃত্ত ৰীতিত ছন্দস্পন্দৰ ৰূপটো তৰংগৰূপময়—যেনিবা কিছুমান ধৰা-বন্ধা জোখৰ সৰু-ডাঙৰ ঢৌৰ চঞ্চল প্ৰবাহ। আনহাতে, যৌগিক ৰীতিত ছন্দস্পন্দৰ ৰূপটো তৰলিত ধৰণৰ—যেনিবা বাগৰি বাগৰি গৈ থকা ঢৌৰ পাচত ঢৌৰ ধীৰগতিৰ শান্ত প্ৰবাহ। ঢৌবোৰে ইটোৱে সিটোক এনেদৰে সাৰটাসাৰটিকৈ থাকে যে, গমকে পোৱা নেযায় পাৰ হৈ যোৱা ঢৌটো চুটি আছিল নে দীঘলীয়া চানেকিৰ আছিল। স্বৰবৃত্ত ৰীতিত আকৌ সন্নিবিষ্ট দলসমূহৰ কাল-পৰিমাণগত তাৰতম্যৰ পৰা ওপজা ছন্দস্পন্দক সিহঁতৰ ৰূপগত পাৰ্থক্যৰ পৰা ওপজা ছন্দস্পন্দই আঁৰ কৰি থয়। স্বৰবৃত্ত ৰীতিত চুটি আৰু দীঘলীয়া ঢৌৰ প্ৰবাহৰ সলনি ওথ-চাপৰ ঢৌহে গোটেইখন থলকি থাকে। দলবিশেষত অনুভূত প্ৰস্বনৰ প্ৰভাৱতে মাজে মাজে কিছুমান ঢৌ উথহি উঠে। সেই ঢৌবোৰ মাথোন যে উথহি ওখ হৈয়েই উঠে, এনে নহয়—সিবোৰ বাকীবোৰতকৈ অলপ দীঘল-চানেকীয়াও হৈ পৰে। কিন্তু, সিহঁতৰ সেই বিস্তাৰটোৰ ৰূপ চকুৱেও নমনে, কাণেও নুশুনে, কাৰণে লাগি থকা খেলিমেলি আয়তনৰ বাকীবোৰ ঢৌৰ পিনে মন দিওঁতে বিস্তাৰিত আয়তনৰ ঢৌটো পাৰ হৈযেই মণিব নোৱৰা হৈ পৰেগৈ। ৰূপগত বৈসাদৃশ্যই কাল-পৰিমাণগত বৈসাদৃশ্যক আঁৰ কৰি ধৰাটো আচলতে সাৰ্বজনীন মনস্তত্বৰ কথা। এই বিষয়ে এগৰাকী সংগীত তত্ত্ববিদে কৈছে, "আপুনি যদি ল'ৰা-ছোৱালীৰ আগত এনে দুটা বৃত্ত তুলি ধৰে, যাৰ এটা মটীয়া ৰঙৰ আৰু আনটো কলপতীয়া ৰঙৰ, লগতে এটা অলপ সৰু আৰু আনটো অলপ-ডাঙৰ গঢ়ৰ, আৰু প্ৰশ্ন কৰে সিহঁত দুটাৰ মাজত পাৰ্থক্যটো কিহৰ, সিহঁতে গঢ় দুটাৰ প্ৰভেদতকৈ ৰং দুটাৰ পাৰ্থক্যৰ পিনেহে চকু দিব, আৰু সেইদৰে আমাৰ কাণবোৰো ৰূপৰ কথাবোৰ লৈহে ব্যস্ত, যাক পৰিমাণ বুলি কোৱা যায়, সিবোৰৰ প্ৰতি

অমনোযোগী হৈয়েই ৰয়।"[১৪] আমাৰ অনুভূতি সম্পৰ্কীয় এই তত্ত্বকথাৰ প্ৰতি যথোচিত মূল্য দিলে, নিশ্চয়কৈ আমাৰ সতৰ্ক ইন্দ্ৰিয়দৃষ্টিৰ পৰা এই কথাষাৰ সাৰি নেযাব যে, আনকি স্বৰবৃত্ত ৰীতিও পৰিমাণগত বৈসাদৃশ্যৰ পৰা ওপজা ছন্দস্পন্দৰ দ্বাৰা ক্ষীণকৈ হ'লেও প্ৰভাৱিত। স্বৰবৃত্ত ছন্দত যিহেতু প্ৰতিটো দলৰ একোটা স্বাভাৱিক কাল-দৈৰ্ঘ্য নিশ্চয়কৈ থাকে, গতিকে সি তাৰ ৰূপগত বৈশিষ্ট্যৰ লগত মিহলি হৈ অন্ততঃ কিবা উপস্বনতা'ল ৰূপান্তৰিত হৈ পৰে, আৰু সেইদৰেই সি ছন্দস্পন্দ-সৃষ্টিত তাৰ নিজৰ বৰীয়া অৰিহণাৰ যোগান ধৰে।

দ্বিতীয়তে, ছন্দস্পন্দৰ তিনিটা ভিন্ন প্ৰকৃতিৰ প্ৰবাহৰ পৰাই প্ৰতিটো ছন্দৰীতিতে ছন্দবন্ধৰ বান্ধোনতো তিনিটা ভিন্ন প্ৰকৃতি পৰিলক্ষিত হয়। মাত্ৰাবৃত্ত ৰীতিৰ ছন্দস্পন্দত যিহেতু চঞ্চল উৰ্মিলহৰৰ লীলাখেলা তাৰ আপোন বৈশিষ্ট্য, সেইবাবে তাৰ ছন্দবন্ধৰ ৰূপতো প্ৰাথমিক-স্তৰত অতি কম দুটা আৰু অতি বেচি তিনিটা মাত্ৰাযুক্ত দলৰ উৰ্মিলহৰ অনুভূত হয়, তাৰ পাচত পৰ্বৰূপৰ বান্ধোনতো সেই উৰ্মিলহৰত সমমাত্ৰিক অথবা ক্ৰমমাত্ৰিক ৰূপকল্পৰ প্ৰতিফলন পৰিলক্ষিত হয়। গাণিতিক ভাষাত ক'বলৈ হ'লে, বান্ধোনবোৰৰ ৰূপকল্প ২ ২ অথবা ৩ ৩ ব্যষ্টিযুক্ত সমমাত্ৰিক বিন্যাসৰ, নহ'লে ৩ ২ অথবা ৩. ২ ২. ব্যষ্টিযুক্ত ক্ৰমমাত্ৰিক বিন্যাসৰ। মাত্ৰাবৃত্ত ৰীতিৰ ছন্দত পৰ্ববন্ধৰ ৰূপ সদায় এই চতুৰ্মাত্ৰিকৰ পৰা সপ্তমাত্ৰিক ৰেৰটোৰ ভিতৰতে পোৱা যায়। কিন্তু, যৌগিক ৰীতিৰ ছন্দস্পন্দ যিহেতু বোৱতী সুঁতিৰ লেথীযা তৰলিত প্ৰবাহৰ, গতিকে ইয়াৰ উপপৰ্ববোৰ শুদ্ধ উপযতিতকৈ দীৰ্ঘতৰ পদক্ষেপৰ উপছেদৰহে ফলশ্ৰুতি। এইটো ৰীতিত ধাৰণা ওপজে, ছন্দই যেন অষ্টমাত্ৰিক' আৰু দশমাত্ৰিক পৰ্ববন্ধতহে তাৰ আপোন ঘৰৰ স্বাচ্ছন্দ্য বিচাৰি পায়। আনহাতে, স্বৰবৃত্ত ৰীতিত মাথোন চাৰিটা দলব্যষ্টিৰ আধাৰত ৰচিত চতুঃস্বৰ পৰ্ববন্ধই তাৰ একমাত্ৰ সম্বল। ইয়াৰ কাৰণ হ'ল, এইটো ৰীতিত অনুভূত প্ৰস্বনৰ হেঁচা, ৰুদ্ধদলৰ সংকুচিত ৰূপবিন্যাস আৰু তাৰ ফলস্বৰূপে সৃষ্টি হোৱা ছন্দস্পন্দৰ ধেমেলীয়া নাচোন।

তৃতীয়তে, প্ৰতিটো ছন্দৰীতিৰে পৰ্ববন্ধৰ পৰিসীমা সম্পৰ্কিত নিজস্ব বৈশিষ্ট্য থকা কথাষাৰ সংশ্লিষ্ট ৰীতিটোৰ ধ্বনি আৰু ভাব উপাদানৰ সংযোগত সৃষ্টি হোৱা ছন্দৰূপত ভাব অথবা ধ্বনিৰ প্ৰাধান্যলাভৰ আদৰ্শৰ লগত সম্পৃক্ত। এই সন্দৰ্ভত স্মৰণযোগ্য,

১৪ If you present to children two circles, one brown and the other green, of which one slightly larger than the other, and ask the difference between them, they will always notice the colour before they notice the size, and so our ears, intent on quality, grow insensitive to what is called quantity
—Elsie Fogerty, Rhythm, p 106

কথাৰ ভাষাত ভাব-উপাদানৰ ওপৰতে বাক্যখণ্ডবোৰৰ বান্ধোন আৰু বিন্যাস নিৰ্ভৰ কৰে আৰু গীতৰ ক্ষেত্ৰত ধ্বনি-উপাদানেই তালখণ্ডবোৰৰ ছন্দৰূপময় বান্ধোনবোৰ নিয়ন্ত্ৰণ কৰে। কিন্তু, কবিতাৰ ক্ষেত্ৰত দুয়োটা উপাদানৰ সম্বন্ধটো পৰস্পৰস্পৰ্ধী। কাৰণ, যেতিয়ালৈকে ভাব-উপাদান ধ্বনি-উপাদানৰ একান্ত সংগী হৈ নপৰে, তেতিয়ালৈকে ই পৰ্ববন্ধ তথা ছন্দবন্ধৰ ৰূপ দিয়াত কোনো ভূমিকাই পালন কৰিবলৈ নেপায়। এইফালৰ পৰা চালে মাত্ৰাবৃত্ত আৰু স্বৰবৃত্ত ৰীতি দুটাৰ মাজত এক অভাবিত মিল দেখা যায়। দুয়োটা ৰীতিতে ভাব-উপাদানতকৈ ধ্বনি-উপাদানৰ ওপৰতে ছন্দবন্ধৰ ৰূপ নিৰ্ভৰ কৰে। সহজ ভাষাত ক'বলৈ হ'লে, ভাবযতিতকৈ ছন্দযতিৰহে খেও ধৰি এই দুয়োটা ৰীতিত পৰবন্ধৰ ৰূপতেহে বাক্যখণ্ডবোৰে গঢ় লৈ উঠে। আনহাতে, যৌগিক ৰীতিৰ ছন্দত ভাব-উপাদানেহে ধ্বনি-উপাদানক কথাৰ সুঁতিয়েদি বাট দেখুৱাই লৈ যায়। সেইবাবেই, এইটো ৰীতিৰ ছন্দত যেতিয়ালৈকে ভাবপ্ৰবাহৰ ছেদে সহাৰি নজনায়, তেতিয়ালৈকে ধ্বনিপ্ৰবাহৰ যতিয়ে দুয়োটাৰে যুগল প্ৰবাহৰ গতিক আগচি নধৰে। তাৰ ফলস্বৰূপে, এইটো ৰীতিৰ ছন্দই বাকী দুটা ৰীতিৰ দৰে ধ্বনিসাম্যৰ প্ৰয়োজনত কোনো অখণ্ড শব্দৰ মাজত যতিৰ সংস্থাপন সহ্য নকৰে। কথাষাৰৰ তাৎপৰ্য তলৰ কবিতা দুফাকিত যতি-সংস্থাপনৰ ৰূপলৈ মন কৰিলেই ধৰিব পৰা যাব :

১. এইতো সদায় | চকুৰ আগত |
মহা নীলাম- | বৰৰ আঁৰত |
লুকাই লুকাই | খেলিছা
এইতো সদায় | সূৰ্য-চন্দ্ৰ |
দুটি চকু | বীত-তন্দ্ৰ |
পোনাই বেঁকাই | মেলিছা

(ৰত্নকান্ত বৰকাকতী, লুকাই লুকাই)

২. সদায় চকুৰে দেখা | গছ পাতটিও
ছবিটিত | ভাল হৈ পৰে ||
সদায় কাণেৰে শুনা | সৰু কথাটিও |
গীত হ'লে | প্ৰাণ টানি ধৰে ||

(দুৰ্গেশ্বৰ শৰ্মা, গীত আৰু ছবি)

স্তৱক দুটাৰ ওপৰত এবাৰ চকু ফুৰালেই ধৰা পৰে, পোনৰটো স্তৱকত ধ্বনি উপাদানৰ প্ৰাধান্য ইমান বেচি যে, ধ্বনিসাম্যৰ প্ৰয়োজনত এটা চৰণত আনকি এটা

অবিভাজ্য শব্দ পৰ্যন্ত যতিৰ প্ৰভাৱত দ্বিখণ্ডিত হৈ পৰিছে। তাৰ বিপৰীতে, দ্বিতীয়টো সুৰকত ভাব-উপাদানৰহে প্ৰাধান্য বেচি, ফলস্বৰূপে, দুযোটা চৰণৰ প্ৰথম পৰ্বটো বিস্তাৰিত ৰূপত অষ্টমাত্ৰিক হৈ পৰিছে। আচলতে, ধ্বনিৰ আধাৰত দুযোটা পদহ একোটা যুগ্মপদহে, যিহেতু শব্দৰ মাজত যতি-সংস্থাপনত ভাবৰূপে সঁহাৰি নজনায়, সেইবাবেই পদ দুটা বিশ্লিষ্ট হৈ দুজোৰ চতুৰ্মাত্ৰিক পৰ্ব হ'ব পৰা নাই। এইখিনিতে যৌগিক ৰীতিৰ ছন্দ, বাকী দুটা ৰীতিৰ ছন্দতকৈ বেলেগ। যৌগিক ৰীতিত ভাব-উপাদানৰ প্ৰাধান্য স্পষ্ট, সেইদৰে আন দুটা ৰীতিৰ বাবে ধ্বনি-উপাদানৰ প্ৰাধান্য ফটফটীয়া। এষাৰ কথা কৈ থ'ব পাৰি, এই প্ৰভেদ বহুদূৰ পৰ্যন্ত লাক্ষণিক—চাৰিত্ৰিক নহয়।

চতুৰ্থতে, কেৱল শব্দসমষ্টিৰ ক্ষেত্ৰতে নহয়, আনকি প্ৰতিটো গাইগুটীয়া দলৰ সম্পৰ্কতো ছন্দৰূপময় কথা আৰু অন্বয়বিশিষ্ট কথাৰ আপেক্ষিক প্ৰাধান্যৰ প্ৰভেদ এটা স্পষ্টকৈ ওলাই পৰে। যৌগিক ৰীতিৰ ক্ষেত্ৰত প্ৰতিটো গাইগুটীয়া দলৰ উচ্চাৰণ-কাল আৰু তীব্ৰতা-গাম্ভীৰ্যই ভাষাৰ স্বাভাৱিক কথনভংগীক অনুসৰণ কৰে। তাৰ স্পষ্ট প্ৰতিফলন ধৰিব পাৰি, ৰুদ্ধদলবোৰৰ দ্বৈত ৰূপৰ উচ্চাৰণ-কালত—কেতিয়াবা সিহঁত দ্বিমাত্ৰিক আৰু কেতিয়াবা একমাত্ৰিক। স্বাভাৱিক কথনভংগীত সিহঁত সেইদৰেই স্থিতিস্থাপক ৰূপত বৈ যায়। সিহঁত নিয়ম মানি চলাতকৈ নিজৰ ধৰণেৰে মাথোন ব্যক্ত হয়। কিন্তু, মাত্ৰাবৃত্ত ৰীতিত প্ৰতিটো গাইগুটীয়া দলৰ উচ্চাৰণ-কাল স্থিৰনিৰ্ধাৰিত আৰু যথেষ্ট পৰিমাণে পৰিশীলিত। কথাষাৰ অনুভূত হয়, বিশেষকৈ ৰুদ্ধদলৰ উচ্চাৰণৰ সময়ত, প্ৰতিটো ৰুদ্ধদল মুক্তদলৰ দুগুণ ৰূপত ফুটাই তুলিবলৈ লওঁতে, তাত অকণমান পৰিশীলিত ৰূপৰ ৰং সানিবলগীয়া হয়। ফলস্বৰূপে, সি অন্বয়বিশিষ্ট কথাৰ দেশৰ পৰা আতৰি গৈ ছন্দৰূপময় বাণীৰ দেশত সোমায়গৈ। সেইকাৰণেই, মাত্ৰাবৃত্ত ৰীতিৰ ৰচনাত ৰুদ্ধদলৰ অনুপাত যিমানে সৰহীয়া, সি সিমানে বেচি ছন্দৰূপময় হৈ উঠে। আকৌ, স্বৰবৃত্ত ৰীতিৰ ছন্দত গাইগুটীয়া দলবোৰৰ উচ্চাৰণ-অভিব্যক্তি অন্বয়বিশিষ্ট কথাৰ ভাষাৰ পৰা আন এটা ধৰণেৰে নিলগৰ বস্তু হৈ পৰেগৈ। এইটো ৰীতিত প্ৰস্বনৰ প্ৰভাৱত কেতিয়াবা আনকি একোটা মুক্তদলো প্ৰসাৰিত হৈ পৰে। উদাহৰণ এটা দিলে, কথাষাৰ স্পষ্ট হৈ পৰিব :

হালধীয়া | চৰায়ে | বাওধান | খায়
শহুৰৰ | পুতেকে | নাও মেলি | যায়

(লোকগীত, নিচুকনি নাম)

-এই চৰণ দুটা আচলতে এইদৰে উচ্চাৰিত হয়গৈ,

হালধীয়া | চ ৰা—আ য়ে | বাওধান | খায়
শহুৰৰ | পু তে-এ কে | নাও মেলি | যায়

সন্দেহ নাই, সংশ্লিষ্ট মুক্তদল দুটাৰ উচ্চাৰণ বাৰুকৈয়ে সুৰীয়া ধৰণৰ। কোনো ছন্দতত্ত্বৰ ধৰা-বন্ধা নিয়ম-প্ৰণালীয়ে এইবোৰৰ ৰহস্যময় ৰূপ হাতৰ মুঠিৰ খামোচেৰে চুকি নেপায়।[১৫] যি কি নহওক, অসমীয়া কবিতাৰ ছন্দত মাত্ৰাবৃত্ত ৰীতিৰ ৰচনাবোৰ যে মৰ্মৰিত গীতৰূপময়, যৌগিক ৰীতিৰ ৰচনাবোৰ যে প্ৰবাহিত ভাবৰূপময়, আৰু স্বৰবৃত্ত ৰীতিৰ ৰচনাবোৰ যে নৃত্যচপল সুৰৰূপময়—তাৰ নান্দনিক কাৰণবোৰ এইখিনিতে ছয়ামযাকৈ ধৰিব পৰা হৈ আছে।

আৰু এটা সমতলত অসমীয়া কবিতাৰ তিনিওটা ছন্দৰীতি ইটো সিটোৰ পৰা অলপ বেলেগ ধৰণৰ। অৱশ্যে, এই বৈসাদৃশ্যৰ ৰূপ বৰ বেচি দূৰলৈ টানি নিব নোৱাৰি। এই বৈসাদৃশ্যৰ আধাৰ ভাষাৰ শৈলীসম্পৰ্কীয়। মাত্ৰাব্যষ্টিৰে নিৰূপিত ছন্দৰীতি দুটাত পৰিশীলিত ভাষাৰ প্ৰাচুৰ্য, আৰু দলব্যষ্টিৰে নিৰূপিত ছন্দৰীতিটোত চহা জীৱনৰ ভাষাৰে প্ৰাধান্য। বাংলা কবিতাৰ ছন্দত অনুৰূপ পৰিস্থিতি এটাৰ সন্দৰ্ভত কবিগুৰু ৰবীন্দ্ৰনাথে কৈ গৈছে, "বাংলা ছন্দৰ তিনিটা শাখা। এটাৰ ভাষা পুথিগত আৰু কৃত্ৰিম। সেইটো ভাষাত স্বাভাৱিক ধ্বনিৰূপৰ স্বীকৃতি নাই। আৰু এটাৰ ভাষা সচল কথা-বতৰাৰ স্বাভাৱিক ধ্বনিৰূপৰ। এইটো ভাষাত হসন্ত-ধ্বনিৰ পযোভৰ। তৃতীয় এটা শাখা ঠন ধৰি উঠিছে, সংস্কৃত ছন্দৰ কলম ধৰি বাংলা ছন্দলৈ আনি।"[১৬] অসমীয়া কবিতাৰ ছন্দত অৱশ্যে পৰিস্থিতিটো একেবাৰে একে নহয়, কিন্তু কিছুদূৰলৈকে একেধৰণৰ। কাৰণ, অসমীয়া ভাষাত সাধুভাষা আৰু কথ্যভাষাৰ পাৰ্থক্য সিমান স্পষ্ট নহয়। সেইকাৰণেই, বহুতো সমালোচকে ধৰিব নোৱাৰে, ৰত্নকান্ত বৰকাকতীৰ সম্ভ্ৰান্ত ভাষাৰ কবিতাবোৰ যে স্বৰবৃত্ত ৰীতিৰ চহাসুৰীয়া ছন্দৰ। তথাপি স্থূল বিচাৰত, মাত্ৰাবৃত্ত ৰীতিৰ প্ৰৱণতা সম্ভ্ৰান্ত ভাষাৰ পিনে, যৌগিক ৰীতিৰ দুৰ্বলতা দৈনন্দিন জীৱনৰ ঘৰুৱা ভাষাৰ প্ৰতি, আৰু স্বৰবৃত্ত ৰীতিৰ ধাউতি অনাধৰী মানুহৰ মুখৰ সুৰীয়া ভাষাটোলৈ।

১৫, তুল While the ideal is for sense and sound to harmonize, if the two are at variance, song-verse demands a sacrifice of sense to sound, requires our habitual accents and qualities to denaturalize themselves, and submit to having an artificial pronounciation imposed on them, in order that they may acquire a new melodic value,

—Egerton Smith, Principles of English Metre, p. 120

১৬ ৰবীন্দ্ৰ ৰচনাৱলী (বিশ্বভাৰতী সংস্কৰণ) খণ্ড ২১, পৃ ৩৫৯

শেষত মনত ৰাখিবলগীয়া কথাষাৰ হ'ল, এইবোৰ লাক্ষণিক বৈচিত্ৰ্যৰ আধাৰত ৰীতি তিনিটা ভিন্ন ভিন ধৰণেৰে বিকশিত হৈ উঠা বুলি ক'ব নোৱাৰি। আচলতে ছন্দৰ ধ্বনিপ্ৰবাহে কোনটো সুঁতি বিচাৰি ল'ব, সেই কথাষাৰ নিৰ্ণয় কৰে ভাববস্তুৰ আপোন ৰসৰ প্ৰকাৰে। তদুপৰি, ছন্দৰীতিটোৰ নিৰ্বাচন সংশ্লিষ্ট কবিগৰাকীৰ সতৰ্ক শিল্পকৰ্মৰ ফলশ্ৰুতি নহয়। কবিৰ কল্পনা-কুঠৰীত সাৰ পাই উঠা ধাৰণা-ভাৱনাবোৰে নিজে নিজে সিহঁতৰ প্ৰকাশ-অভিব্যঞ্জনাৰ নিৰ্ভুল বাটটো উলিয়াই লয়। আচলতে ৰচিত কবিকৰ্মৰ ছন্দটো মাথোন কল্পলোকৰ আদৰ্শ ছন্দৰূপৰে প্ৰতিধ্বনিস্বৰূপ। সেই আদৰ্শ ছন্দটোৰ গুণগুণনি কেতিয়াবা হ'ব পাৰে মাত্ৰাবৃত্ত ৰীতিৰ উমলহৰ, য'ত প্ৰতিটো স্বৰৰ অভিব্যক্তি অতি ফটফটীয়া। সেইবাবেই, এইটো ৰীতিৰ ছন্দত প্ৰতিটো গাইগুটীয়া দলৰ ৰূপায়ণ জলতৰংগৰ স্বৰসমষ্টিৰ দৰে লাগে। আকৌ, কেতিয়াবা সেই আদৰ্শ ছন্দটোৰ সুৰ যৌগিক ৰীতিৰ নিছিগা ধাৰৰ তান একোটাৰ দৰে সাৰ পাই উঠে। সেইটো ৰীতিৰ ছন্দত সেইকাৰণেই প্ৰতিটো গাইগুটীয়া দলৰ ৰূপায়ণৰ বেলিকা বেহেলাৰ মাতৰ দৰে ধাৰ নিছিগা সুৰৰ মাজৰ স্বৰ একোটাৰ নিচিনা হৈ পৰে। স্বৰবৃত্ত ৰীতিৰ ব্যাখ্যা দিবলৈ গৈ উপমাৰ ভাষাৰ আশ্ৰয় ল'ব খুজিও ক'বৰ মন যায়, এইটো ৰীতিত প্ৰতিটো গাইগুটীয়া দলৰ ৰূপায়ণ যেনিবা নৃত্যশিল্পীৰ ভৰিৰ নেপুৰৰ একোটা নিক্কন-ধ্বনি। এই সকলোবোৰ আনুষংগিক লক্ষণৰ বৈশিষ্ট্য লৈয়েই অসমীয়া কবিতাৰ ছন্দৰাজ্যত তিনিটা ৰীতিৰ তিনিথন বিচিত্ৰ পোহাৰ।

ঘ দুটা উপৰীতিৰ ৰূপ

অসমীয়া কবিতাৰ ছন্দত এই তিনিটা ৰীতিৰ বাহিৰেও আৰু দুটা উপৰীতিৰ অস্তিত্ব স্বীকাৰ কৰিবলগীয়া হয়। এই দুয়োটা উপৰীতিত ধ্বনিসাম্য নিৰূপণ কৰে ব্যষ্টি-সংস্থাপনৰ দুটা বিশিষ্ট ভংগীয়ে। সিহঁতৰ কোনোটোকে স্বতন্ত্ৰ ৰীতি বুলি কোৱাৰ অৱকাশ নাই। কাৰণ, দুয়োটা উপৰীতিৰে ব্যষ্টি-সংস্থাপনৰ বিষয়ত মূলতঃ তিনিটা ৰীতিৰ কোনোবা এটাৰ প্ৰতিৰূপ স্পষ্ট, মাথোন তাতে অন্য এটা ৰীতিৰ প্ৰভাৱত বৈকল্পিক ভংগী এটাৰ ছাঁ পৰেহি। আনহাতে, দুয়োটা উপৰীতিতে সম্পৰ্কিত মূল ৰীতিটোৰে ছন্দস্পন্দৰ ৰূপ অনস্বীকাৰ্য।

ইয়াৰে প্ৰথমটো উপৰীতি মূলতঃ মাত্ৰাবৃত্ত ৰীতিৰ নিয়ম-সূত্ৰৰ অধীন। স্মৰণযোগ্য, সংস্কৃত মাত্ৰাবৃত্ত ছন্দত সন্নিবিষ্ট দলসমূহৰ পৃথকীকৰণ সিবিলাকৰ হ্ৰস্বৰূপ আৰু দীৰ্ঘৰূপৰ আধাৰতহে নিৰূপিত হয়। অসমীয়া মাত্ৰাবৃত্ত ছন্দৰ দৰে সিবিলাকৰ মুক্তৰূপ আৰু ৰুদ্ধৰূপৰ আধাৰত নিৰূপিত নহয়। অসমীয়া কবিতাৰ এমুঠি ৰচনাত এই সংস্কৃত

ভংগীটোৰ বৈকাল্পিক প্ৰয়োগ পৰিলক্ষিত হয়। স্পষ্টকৈ ক'বলৈ হ'লে, অসমীয়া ভাষাৰ আ, ঈ, উ, এ আৰু ও —এই পাঁচোটা দীৰ্ঘ স্বৰান্ত দলসমূহৰ বিপৰীতে এইটো উপৰীতিৰ ছন্দত বহুতো সময়ত বিকল্পভাৱে দুটাকৈ মাত্ৰাব্যষ্টি সংস্থাপন কৰা হয়। উল্লেখ কৰি থ'ব পাৰি, এই উপৰীতিৰ ছন্দত পৰ্ববন্ধৰ বিন্যাসো যৌগিক ৰীতিৰ ছন্দৰ দৰে পদযতিৰ খণ্ড ধৰিহে নিৰ্মাণ কৰা হয়। তদুপৰি, দীৰ্ঘ দল-বিলাকৰ বিপৰীতে দুই মাত্ৰাব্যষ্টি স্থাপন কৰোঁতেও উপপৰ্বৰ ৰূপকল্পত সমমাত্ৰিক অথবা ক্ৰমমাত্ৰিক বিন্যাসৰ প্ৰয়োজন চাইহে সিবিলাকৰ প্ৰসাৰিত ৰূপৰ ব্যৱস্থা কৰা হয়। এইটো উপৰীতিৰে নাম প্ৰত্ন-মাত্ৰাবৃত্ত থোৱা হৈছে। তলত এইটো উপৰীতিৰ এটি স্তবকৰ দৃষ্টান্ত দাঙি ধৰা হ'ল :

জয় গুৰু শঙ্কৰ | সৰ্ব গুণাকৰ
যাকেৰি নাহি উপাম
তোহাঁৰ চৰণক | ৰেণু শতকোটি
বাৰেক কৰোঁহো প্ৰণাম

(মাধৱদেৱ, গুৰু-ভটিমা)

এইখিনিতে আৰু এষাৰ কথা কৈ থোৱা সমীচীন হ'ব, যদিও কবিতাফাকি ধ্বনিছন্দতকৈ ভাবচ্ছন্দৰহে অনুৱৰ্তী আৰু ছন্দবন্ধত পৰ্বৰূপতকৈ পদৰূপৰহে লক্ষণাৱিষ্ট, তথাপি ইয়াক যৌগিকৰ উপৰীতি নুবুলি মাত্ৰাবৃত্তৰহে উপৰীতি বুলি ক'ব খুজিছোঁ। কাৰণ, ঐতিহাসিক ৰূপত এইটোৱেই সেই খটখটিটো, যিটোৱেদি ছন্দ-সৰস্বতী সংস্কৃত ছন্দৰ চূড়াৰ পৰা অসমীয়া মাত্ৰাবৃত্ত ছন্দৰীতিৰ নামনিত থকা ভৈয়ামৰ সমতললৈ নামি আহিছিল, সংস্কৃত মাত্ৰাবৃত্তৰ লঘুগুৰু দলবিন্যাসৰ পৰা অসমীয়া মাত্ৰাবৃত্তৰ মুক্তদল-ৰুদ্ধদল বিন্যাসেৰে বিন্যস্ত ৰূপলৈ ৰূপান্তৰিত হৈ পৰিছিল। আকৌ, তাত্ত্বিক স্তৰত এইটো উপৰীতিত ৰুদ্ধদলৰ ক্ষেত্ৰত দ্বিমাত্ৰিক ব্যষ্টি-সংস্থাপন অসমীয়া মাত্ৰাবৃত্ত ৰীতিৰ ছন্দৰ দৰেই সম্পূৰ্ণ নিৰ্বিকল্প।

দ্বিতীয়টো উপৰীতি দৰাচলতে স্বৰবৃত্ত আৰু যৌগিক ৰীতি দুটাৰ সংকৰৰূপ। এই মিশ্ৰ ৰূপৰ ছন্দৰচনাবোৰকে লৈ অৰ্ধ-স্বৰবৃত্তৰ উপৰীতি। এই উপৰীতিটোৰ বৈশিষ্ট্য

হ'ল, ইয়াত ছন্দবন্ধৰ ধ্বনিসাম্য নিৰ্ণয় কৰে স্বৰবৃত্ত ছন্দৰ লেখীয়াকৈ দলব্যষ্টিৰ যোগফলে। অথচ মন কৰিবলগীয়া কথাষাৰ হ'ল, ইয়াত ব্যৱহৃত সংকুচিত ব্যাপ্তিৰ ৰুদ্ধদল সমূহৰ কোনো গৌণ ধৰণৰ মাত্ৰামূল্য নেথাকে। সেইবোৰ কালনিৰপেক্ষ ৰূপৰ নহয়, বৰং সিবোৰ মাত্ৰাব্যষ্টিৰ জোখতো একমাত্ৰিকেই। আন এটা কথা হ'ল, এইটো উপৰীতিৰ ছন্দত শব্দদেহৰ অন্তিম ৰুদ্ধদলবোৰো সচৰাচৰ একমাত্ৰিক। এইখিনিতে ই যৌগিক ৰীতিৰ নিয়ম-পদ্ধতিৰ পৰা আঁতৰি আহিছে। কেৱল সমমাত্ৰিক অথবা ক্ৰমমাত্ৰিক লয়ৰ প্ৰয়োজনতহে কেতিযাবা তেনেকুৱা শব্দপ্ৰান্তিক ৰুদ্ধদল প্ৰসাৰিত ৰূপত দ্বিমাত্ৰিক মূল্যবিশিষ্ট হৈ পৰা দেখা যায়। আকৌ, স্বতন্ত্ৰ দ্বিমাত্ৰিক শব্দৰ ৰুদ্ধদল প্ৰায়-নিৰ্বিকল্প ভাবেই দ্বিমাত্ৰিক মূল্যবিশিষ্ট বুলি পৰিগণিত হয়। এটা বিষয়ত ই স্বৰবৃত্ত ছন্দৰীতিৰ পৰা আঁতৰি আহিছে। সেয়া হ'ল, ইয়াৰ পৰ্ববন্ধত ধ্বনিসাম্য আৰু কালসাম্য বুলি দুটা ৰূপ নাই। উল্লেখ কৰি থ'ব পাৰি, স্বৰবৃত্ত ছন্দত চতুস্বৰ পৰ্ববন্ধত একোটা ষড়মাত্ৰিক বিস্তাৰ প্ৰচ্ছন্ন হৈ থাকে। সেইকাৰণে, ই অন্য এফালৰ পৰা যৌগিক ৰীতিৰহে লগৰীয়া হৈ পৰিছে। সিমানেই নহয়, এইটো উপৰীতিতো পৰ্ববন্ধৰ বিন্যাস পদযতিৰ খেও ধৰিহে নিৰ্মিত হোৱা কথাষাৰ স্পষ্ট। সন্দেহ নাই, ইয়াৰ ছন্দবন্ধৰ ৰূপ স্বৰবৃত্ত ৰীতিৰ দৰে সীমিত নহয়। থোৰতে ক বলে হ'লে, ছন্দবন্ধৰ নিৰ্ণায়ক ব্যষ্টিসংস্থাপনৰ বিচাৰত ই স্বৰবৃত্ত ৰীতিৰ ঘৰত পৰে। কিন্তু ছন্দস্পন্দৰ প্ৰকৃতিৰ বিচাৰত ইয়াৰ যৌগিক ৰীতিৰ লগতহে মিল। তলত এইবিধ ছন্দৰ এটি স্তৱকৰ দৃষ্টান্ত দাঙি ধৰা হ'ল :

ডালত বন্দী হ'ল। ডালৰে হৰিতাল।
লালীত বন্দী হ'ল মাথি ॥
কামিনীৰ লগতে। পুৰুষ বন্দী হ'ল।
ধুৰত বন্দী হ'ল হাতী ॥

(দেহবিচাৰৰ গীত)

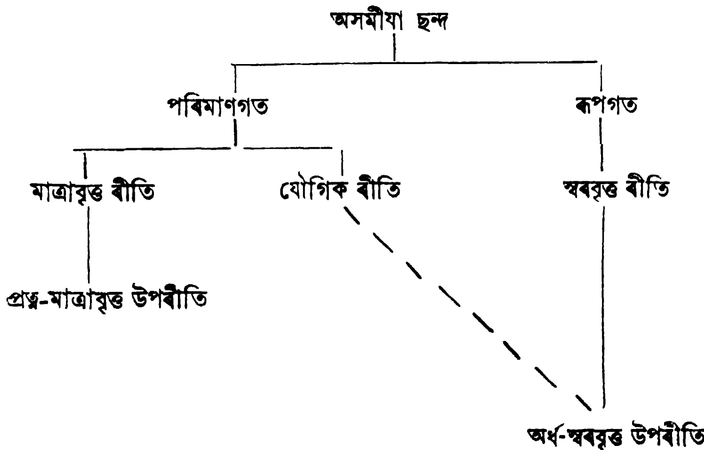
আৰু এটা স্মৰণীয় দৃষ্টান্ত :

অ' মোৰ আপোনাৰ দেশ ॥
অ' মোৰ চিকুণী দেশ ॥
এনেখন শুৱলা ।
এনেখন সুফলা ।
এনেখন মৰমৰ দেশ ॥

(লক্ষ্মীনাথ বেজবৰুৱা, মোৰ দেশ)

যদিও অসমীয়া লোক-কবিতাৰ এই সুৰটো কেৱল বেজবৰুৱাইহে সম্ভ্রান্ত কবিতাৰ আসনত বহুৱাইছিলহি, আন কোনোজন দ্বিতীয় কবিয়ে সেই কামটো কৰাৰ দৃষ্টান্ত নাই, তথাপি ছন্দতত্ত্বৰ বিচাৰত এইটোও এটা জীৱন্ত ভাষাৰ কবিতাৰ ছন্দ-উপৰীতি। প্রত্ন-মাত্রাবৃত্তৰ উপৰীতিটোৰ পটি কিন্তু সময়ৰ হাতে মচি পেলালে। অৰ্ধ-স্বৰবৃত্তৰ উপৰীতিটো কিন্তু তাৰ তুলনাত এতিয়াও সম্ভাৱনাৰ প্রতিশ্রুতিৰে ভৰপূৰ।

অৱশেষত, অসমীয়া ছন্দৰ যাই তিনিটা ৰীতি আৰু দুটা উপৰীতিৰ স্থিতি-অৱস্থিতিৰ ৰেখাৰূপ এটা তলত আঁকি দেখুওৱা হ'ল :



॥ মাত্ৰাবৃত্ত ছন্দৰীত ॥

ক সাধাৰণ বৈশিষ্ট্য

অসমীয়া কবিতাৰ ছন্দৰাজ্যত আটাইকেযোটা ছন্দৰীতিৰ ভিতৰত মাত্ৰাবৃত্ত ৰীতিটোৱেই অধিক গীতধৰ্মী। আকৌ, ছন্দ-বিশ্লেষণৰ দৃষ্টিকোণৰ পৰাও এইটোৱেই সহজতম ৰীতি। কাৰণ, এইটো ৰীতিত ব্যষ্টি-সংস্থাপনৰ বাবেও আন একো কথা'ল মন কৰিব নেলাগে, মাথোন প্ৰতিটো মুক্তদলৰ বিপৰীতে এক মাত্ৰাৰ ব্যষ্টি আৰু ৰুদ্ধদলৰ বিপৰীতে দুই মাত্ৰাৰ ব্যষ্টি স্থাপন কৰি গ'লেই পৰ্বসমূহৰ ধ্বনিসাম্য ফটফটীয়াকৈ ওলাই পৰে। কিন্তু, ব্যষ্টি বিতৰণৰ ক্ষেত্ৰত প্ৰণালীটো যদিও অতি সহজ আৰু সামঞ্জস্যপূৰ্ণ, অন্তৰালত থকা দলসমূহৰ—বিশেষকৈ ৰুদ্ধদলসমূহৰ উচ্চাৰণকালৰ আচল ৰূপায়ণ সমানে সহজ নহয়। কাৰণ, সিবিলাকৰ স্বাভাৱিক ৰূপত আৰোপিত কাল-দৈৰ্ঘ্যৰ যথেষ্ট তাৰতম্য থাকিলেও, এইটো ৰীতিত তাৰ সকলোবোৰ আভাস মচি পেলোৱা হয়। দৰাচলতে, ছন্দৰ প্ৰয়োজনত সিবিলাকৰ উচ্চাৰণ যথেষ্ট পৰিমাণে পৰিশীলিত কৰি লোৱা হয়, আৰু তাৰ ফলস্বৰূপে, প্ৰতিটো দলৰ বিস্তৃতি নিৰ্দিষ্ট আকৃতিৰ হৈ উঠে। সেইদৰে পৰ্বৰ ভিতৰতো দলবিলাকৰ সন্ধিস্থলৰ ক'তোৱেই কোনো শূন্যতাৰ আভাস নেথাকে। খুব সম্ভৱ, বহুতো কবিয়েই স্বাভাৱিক উচ্চাৰণৰ বাক্‌স্পন্দ আৰু পৰিমাৰ্জিত উচ্চাৰণৰ ছন্দস্পন্দ উভয়ৰে মাজত থকা ব্যৱধানটোৰ প্ৰতি প্ৰয়োজনীয় ধৰণেৰে সঁহাৰি জনাব'লে টান পোৱা কাৰণেই অসমীয়া ছন্দত মাত্ৰাবৃত্ত ৰীতিৰ ৰচনা তুলনামূলকভাৱে কম। যি কি নহওক, মনত ৰাখিবলগীয়া কথাষাৰ হ'ল, এইটো ৰীতিৰ ছন্দত প্ৰতিটো গাইগুটীয়া দলৰ উচ্চাৰণ অতি স্বচ্ছ আৰু পৰিশীলিত কণ্ঠস্বৰত সদায় কল্পনাৰাগৰ ৰঙেৰে উমাল হৈ পৰে।

ছন্দবন্ধৰ ফালৰ পৰা এইটো ৰীতিৰ ছন্দত সংস্কৃত ছন্দৰ এটা স্পষ্ট প্ৰতিধ্বনি শুনিবলৈ পোৱা যায়। কাৰণ, অসমীয়া মাত্ৰাবৃত্ত ছন্দতো সংস্কৃত ছন্দৰ লেখীয়াকৈ প্ৰতিটো দলৰ সময়-মূল্য পূৰ্বনিধাৰিত, সংস্কৃতত যিদৰে গুৰু ধ্বনিবোৰৰ সময়-মূল্য হ্ৰস্বধ্বনিবোৰৰ দুগুণ, ইয়াতো সেইদৰে ৰুদ্ধদলবোৰৰ সময়-মূল্য মুক্তদলবোৰৰ দুগুণ। ছন্দস্পন্দৰ ফালৰ পৰাও সেইদৰে এইটো ৰীতিৰ ৰচনাত সংস্কৃত ছন্দৰ লেখীয়াকৈযে লঘু-গুৰু ধ্বনিসংঘাতৰ বৈচিত্ৰ্যময় বিন্যাসেই মৌল ছন্দস্পন্দৰ যোগান ধৰে। লগতে সংস্কৃত ছন্দৰ সংশ্লিষ্ট হ্ৰস্ব-দীৰ্ঘৰ পৃথক উচ্চাৰণৰ ৰীতিটো আঁতৰাই মুক্ত-ৰুদ্ধৰ ভিন্ন দৈৰ্ঘ্যৰ কথাষাৰ গ্ৰহণ কৰাৰ

ফলত অসমীয়া মাত্ৰাবৃত্তৰ ছন্দপ্ৰবাহত কৃত্ৰিমতাৰ আভাস নোহোৱা হৈ পৰিল। আকৌ, ইযাৰ ৰুদ্ধদল সমূহত পৰিমাৰ্জিত উচ্চাৰণৰ বোল লগাৰ বাবে এইটো ৰীতিৰ ছন্দ পৰিশীলিত কাব্যিক আবেগ-অনুভূতি প্ৰকাশৰ আটাইতকৈ উৎকৃষ্ট মাধ্যম হৈ পৰিছে।

মাত্ৰাবৃত্ত ৰীতিৰ ছন্দত যিহেতু সন্নিৱিষ্ট দলসমূহৰ উচ্চাৰণত এটা বিশেষ ধৰণৰ পৰিশীলিত ভংগীৰ প্ৰকাশ আছে, সেইবাবে এইবিধ ছন্দৰ ৰচনা আবৃত্তি কৰোঁতে ইযাৰ ধ্বনিপ্ৰবাহত কিছুমান সৰু-ডাঙৰ ঢৌৰ ক্ৰম সজাই থোৱা যেন লাগে। তদুপৰি, সেই ঢৌবোৰ যেন ইটোৱে-সিটোক সাৱটাসাৱটিকৈহে আছে, কোনোটো ঢৌৱেই যেন কাষৰ ঢৌ দুটাৰ ৰূপৰ মাজৰ পৰা পমি অহাও নাই পমি যোৱাও নাই। সহজ ভাষাত ক'বলৈ হ'লে, প্ৰতিটো দল স্বতন্ত্ৰ উৰ্মিৰ ৰূপত কঁপি থাকে। সেইকাৰণেই, মাত্ৰাবৃত্ত ৰীতিৰ ছন্দ ইমান বেচি গীতধৰ্মী। আকৌ, উপমাৰ ভাষাত ক'ব খুজিলে ক'ব পাৰি, মাত্ৰাবৃত্ত ৰীতিৰ ছন্দত ধ্বনিৰ প্ৰবাহৰ একোটা আঁজলিৰ ৰূপ কপৌ চৰাইৰ কুৰুলিটোৰ লেখীয়াহে—কুলি চৰাইৰ সুহুৰিটোৰ লেখীয়া নহয়। এইখিনিতে মাত্ৰাবৃত্ত ৰীতিৰ ছন্দস্পন্দ বাকী দুটাৰ ছন্দস্পন্দতকৈ—বিশেষকৈ যৌগিক ৰীতিৰ ছন্দস্পন্দত'ক বেলেগ।

মাত্ৰাবৃত্ত ৰীতিৰ ছন্দত ধ্বনিপ্ৰবাহৰ আৰু এটা বৈশিষ্ট্য পৰিলক্ষিত হয়। সেযা হ'ল, ইযাৰ প্ৰতিটো পৰ্বতে মাত্ৰাযুক্ত দলবোৰ দুটা-দুটাকৈ নাইবা তিনিটা-তিনিটাকৈ, নহ'লেবা তিনিটা-দুটাকৈ থুপাই লৈ চপাই থোৱা যেন লাগে। ইযাকে সমমাত্ৰিক (২ ২), অসমাত্ৰিক (৩ ৩) আৰু বিষম মাত্ৰিক (৩ ২ বা ৩ ২ ২) ৰূপৰ পৰ্ববন্ধ বুলি কোৱা হয়।[১] উল্লেখযোগ্য, মাত্ৰাবৃত্ত ছন্দৰীতিত উপপৰ্বেবোৰৰ বান্ধোন ভাবপ্ৰবাহৰ ক্ষণিক যতিতকৈ ধ্বনিপ্ৰবাহৰ ক্ষণিক যতিযেহে নিযন্ত্ৰণ কৰে। আকৌ, আৰু এষাৰ কথা কৈ অহা হৈছে—পৰ্বৰূপৰ বান্ধোনৰ বাবে প্ৰযোজনীয় যতিযে কেতিযাবা এইটো ছন্দৰীতিত দীৰ্ঘতৰ শব্দবোৰকো নিৰূপিত স্থানত বিশ্লিষ্ট কৰাৰ দৃষ্টান্ত যথেষ্ট পৰিমাণে আছে। এইটো ৰীতিৰ ছন্দত পৰ্বযতিৰ অৱস্থান সদায় অতি স্পষ্ট। আনহাতে, যুগ্মপৰ্বৰ ব্যৱহাৰ অপ্ৰচুৰ। আচলতে সিবোৰত মাথোন ছন্দবৈচিত্ৰ্য অনাৰ প্ৰয়াসহে দেখা পোৱা যায়। কিন্তু, অন্তিম পৰ্ববোৰত প্ৰায়েই পৰ্বযতিৰ চিন মচ খাই পৰে।

আৰু এষাৰ কথা। এইটো ৰীতিৰ ছন্দত যিহেতু ধ্বনিসাম্য আৰু কালসাম্য দুযোটাৰে একেটা বিস্তাৰ, সেইবাবে অসমীয়া কবিযে এইবিধ ছন্দতে মৌনমাত্ৰাৰ প্ৰযোগ আটাইতকৈ বেচি পৰিমাণে কৰে। কাৰণ মাত্ৰাবৃত্ত ছন্দত কোনোটো দল তাৰ নিৰ্ধাৰিত মূল্যতকৈ আধা মাত্ৰাও প্ৰসাৰিত কৰাৰ উপায় নাই। কেৱল অকলশৰীয়া শব্দৰ মুক্তদলতহে তাৰ কিবা উচ্চাৰণ-বৈশিষ্ট্য থাকিলে তাক প্ৰসাৰিত কৰি ল'ব পাৰি।

---

১ isomoric, anisomoric আৰু dissomaric

গতিকে, ছন্দস্পন্দৰ বৈচিত্র্য সৃষ্টিৰ একমাত্ৰ উপায়টো হ'ল, আৱশ্যকীয় মৌনমাত্ৰাৰ ব্যৱহাৰ—নীৰৱতাৰে মুখৰতাৰ নাটনি পূৰণ কৰি লোৱাৰ ব্যৱস্থা।

খ পৰ্ববন্ধৰ বৈচিত্ৰ্য

মাত্ৰাবৃত্ত ছন্দৰীতিটোৱেই পৰ্ববন্ধৰ বৈচিত্ৰ্যৰ ফালৰ পৰা আটাইতকৈ বেচি ঐশ্বৰ্যশালী। গতিকে, অসমীয়া কবিযে ভাবনা-অনুভূতিৰ প্ৰয়োজন অনুযায়ী শব্দৰ সম্ভাৰক চাৰি মাত্ৰাৰ পৰা সাত মাত্ৰালৈকে পৰ্বৰূপক সামৰিব পৰা যি কোনো এটা সাঁচত ঢালি তাৰ ছন্দৰূপ দিব পাৰে। এই সাঁচবোৰৰ প্ৰত্যেকৰে ছন্দস্পন্দৰো একোটা বৈশিষ্ট্যপূৰ্ণ ধ্বনিপ্ৰবাহ আছে। আনহাতে, সেই ধ্বনিবৈচিত্ৰ্যই ভিন ভিন ধৰণৰ চিত্তবৃত্তিৰ সঁহাৰি জনাবলৈ নেপাহৰে। থোৰতে ক'ব লগা হ'লে, চিত্ৰধৰ্মী বৰ্ণনা অথবা গহকাল চিত্তবৃত্তিৰ ৰূপায়ণৰ বাবে চতুৰ্মাত্ৰিক পৰ্ববন্ধৰ দৃঢ় পদক্ষেপযুক্ত ছন্দ আটাইতকৈ উপযোগী সেইদৰে উল্লসিত মনৰ অথবা ৰঙিয়াল মেজাজৰ প্ৰকাশ দিবৰ বাবে পঞ্চমাত্ৰিক পৰ্ববন্ধৰ থমকিব নোখোজা ছন্দৰ পদক্ষেপটোৱেই আটাইতকৈ বেচি ৰজিতা খোৱা, আলফুলীয়া মনোভংগীৰ অথবা আপোনভোলা মুহূৰ্তবোৰৰ চিত্তবৃত্তি প্ৰকাশৰ উপযোগী ছন্দটো ষড়মাত্ৰিক পৰ্ববন্ধৰ, আৰু প্ৰশান্ত চিত্তবৃত্তিৰ ৰূপ দিব পৰা ছন্দটো নিশ্চয়কৈ সপ্তমাত্ৰিক পৰ্ববন্ধৰ। আৰু এটা কথা, একেটা স্থিৰ ভাবনা-ধাৰণাৰ বাবে সিবিলাকৰ সহজ ধাৰাবাহিক প্ৰয়োগ যিদৰে উপযোগ, ঠিক সেইদৰে জটিল ধৰণৰ ভাবনা-ধাৰণা প্ৰকাশৰ বাবেও চৰণবন্ধৰ সাঁচত ভিন ভিন ৰূপৰ পৰ্ববন্ধ ব্যৱহৃত হোৱাটো মন কৰিবলগীয়া। তলত বিভিন্ন পৰ্ববন্ধৰ দৃষ্টান্ত-নমুনাৰে সৈতে সিবিলাকৰ ৰূপবৈচিত্ৰ্য বিশ্লেষণ কৰি দেখুওৱা হ'ল।

অ চতুৰ্মাত্ৰিক পৰ্ববন্ধ

অসমীয়া কবিতাৰ ছন্দত দ্বিমাত্ৰিক আৰু ত্ৰিমাত্ৰিক পৰ্ববন্ধৰ ৰূপায়ণ সম্ভৱপৰ নহয়। কাৰণ, দুই মাত্ৰাৰ যি স্পন্দন, সেয়া কেৱল ছন্দস্পন্দনৰ উকমুকনিটোহে। অনিবাৰ্যভাবেই সি উপপৰ্বহে উপকৰণ—পৰ্ব-বিভাজনৰ উপযোগী উপকৰণ মুঠেই নহয়। মাথোন দুটা মুক্তদল নাইবা এটা অকলশৰীয়া ৰুদ্ধদলৰ সামগ্ৰীত পৰ্ববন্ধৰ বাবে প্ৰয়োজনীয় ধ্বনিৰ কোনো প্ৰদক্ষিণ পাবলৈ নাই। এইখিনিতে কথাষাৰ মনত পেলাই ল'ব পাৰি, পৰ্ব বুলিলেই ধ্বনিগুচ্ছৰ এটা সকম্পুৰা প্ৰদক্ষিণ সদায় প্ৰত্যাশিত। দুই মাত্ৰাৰ সমাৱেশত

যিদৰে কোনো পৰিপূৰ্ণ স্পন্দন নাই, তিনি মাত্ৰাৰ সমাৱেশতো স্পন্দনটো কেৱল বৈ যাবৰ কাৰণে প্ৰস্তুতহে হয় , সেযা কেৱল ধ্বনিগুচ্ছৰ কক্ষপথৰ এটা ভগ্নাংশহে[২] সেইবাবে, অসমীয়া ছন্দৰ ক্ষুদ্ৰতম পৰ্ববন্ধটো হ'ল, চতুৰ্মাত্ৰিক ৰূপৰ এটা ধ্বনিময় কথাৰ থপ ।

চতুৰ্মাত্ৰিক পৰ্ববন্ধৰ উৰ্মিলহৰ সমমাত্ৰিক ভংগীৰ । সমমাত্ৰিক ভংগীৰ চলন অত্যন্ত দৃঢ়—কোনোটো খোজতে তাৰ খোপনি নেহেৰায । সেইটো চলনৰ ভংগীযে যদিও যৌগিক ছন্দৰীতিতেই তাৰ চিনাকি ঘৰটো বিচাৰি পায, তথাপি মাত্ৰাবৃত্ত ৰীতিতো তাৰ অবাধ প্ৰবেশ । প্ৰভেদ এইখিনিতেই যে, যৌগিকত সি লুপ্ত যতিৰ সহযোগত অনায়াসে পৰ্বযতিক নেওচি যায়, কিন্তু মাত্ৰাবৃত্তত সি ক্ষীণকৈ হ'লেও পৰ্বযতিযে আগচি ধৰাৰ উমান পায । গতিকে, মাত্ৰাবৃত্ত ৰীতিত যৌগিকৰ পৰিচিত পদবন্ধৰ তৰলিত ভাবপ্ৰবাহৰ সলনি চতুৰ্মাত্ৰিক পৰ্ববন্ধৰ অন্তৰ্লীন দ্বিমাত্ৰিক চলনভংগীটো পৰিস্কাৰকৈ ফুটি উঠে । সেয়া যেন খোজে খোজে ফুটি উঠা জন্মকাবোৰৰ ৰুণজুননিটোহে । তাৰে দৃষ্টান্ত এই স্মৰককেইটা :

যৌৱন | হিল্লোল

সিন্ধুৰ | হিন্দোল

২. এগৰাকী হিন্দী ছান্দসিকে হিন্দী ছন্দত ত্ৰিমাত্ৰিক পৰ্ববন্ধ পোৱা যায বলি কৈ এটা দৃষ্টান্ত দাঙি ধৰিছে

স্তব্ধ | অন্ধ | -কাৰ | সঘন

মন্দ | মন্দ | ভাব | পৱন

ধ্যান | লগ্ন | নিশ | গগণ

মৃদে পল | নীলোৎ পল

উপান্ত পৰ্বটো কিন্তু ছয় মাত্ৰাবিশিষ্ট । বাকীবোৰ পৰ্বৰ ক্ষেত্ৰত ভুলকৈ উপপৰ্বকে পৰ্ব বুলি চিহ্নিত কৰা হৈছে । তদুপৰি ছান্দসিকগৰাকীয়ে মন্তব্য কৰিছে, "ত্ৰিমাত্ৰিক ছন্দ মাথোন গীতত্তহে পোৱা যায় । (পুত্তুলাল শুক্ল : আধুনিক হিন্দী কাব্যমে' ছন্দযোজনা, পৃ ৪৪২)

ধুমুহাৰ | উন্মাদ | শঙ্খৰ | ফু

যৌৱন | স্পন্দন

মৃত্যুৰ | ক্রন্দন

ভাষাহীন | মৰু-ভূ'ত | চাইমুম | লু

যৌৱন | যৌৱন

অস্ত্রৰ | ঝন্ঝন্

অশ্বৰ | হ্রেষাৰৱ | দুন্দুভি- | নাদ

ধ্বংসৰ | আৰতি০

পাৰ্থৰ | স্মৰথি ০

উন্মাদ | উন্মাদ | আজি উন্- | মাদ

(দেৱকান্ত বৰুৱা, যৌৱন)

কবিতাফাকি পঢ়ি চালেই টলকিব পাৰি, ইয়াৰ ছান্দসিক সৌন্দৰ্যৰ উৎসটো ক'ত। দ্বিমাত্রিক ৰুদ্ধদলৰ প্রচুৰ ব্যৱহাৰে ইয়াৰ লয়ত এটা দৃঢ় আঘাসৰ মেজাজ আনি দিছে। লগতে তাৎপৰ্যপূৰ্ণ কথা এষাৰ মন কৰিবলগীয়া যে, কবিতাফাকিৰ ক'তোৱেই দুটা মুক্তদলৰ মাজত এটা ৰুদ্ধদল ব্যৱহৃত হোৱা নাই। কবিতাটোৰ ছান্দসিক কৃতিত্ব সেইখিনিতে। কাৰণ, সেয়ে নোহোৱা হ'লে ৰুদ্ধদলটোৰ অৱস্থানতে ছন্দস্পন্দৰ দ্বিমাত্রিক চলনটোৱে উজুটি খালেহেঁতেন। আৰু এটা কথা মন কৰিবলগীয়া, কবিতাফাকিৰ প্রথম আৰু দ্বিতীয় চৰণ দুটাৰ ক্ষেত্রত 'ফু' আৰু 'লু' মুক্তদল দুটা দ্বিমাত্রিক ৰূপৰ লেখত পৰিছে। কাৰণটো হ'ল, মাত্রাবৃত্ত ছন্দৰীতিত স্বতন্ত্র শব্দ হৈ

ব'লে অকলশৰীয়া মুক্তদলটো প্ৰায়েই দীৰ্ঘধ্বনিৰ ৰূপত গৃহীত হয়। ব্যতিক্ৰম যেন লাগিলেও কথাষাৰ সামঞ্জস্যপূৰ্ণ।

চতুৰ্মাত্ৰিক পৰ্ববন্ধৰ আৰু এফাকি কবিতাৰ দৃষ্টান্ত ল'ব পাৰি। উল্লেখযোগ্য যে, কবিতাটো বহুতো সমালোচকে 'অক্ষৰবৃত্ত'—তাৰ মানে, যৌগিক—ছন্দৰ সৃষ্টি বুলি ভুলকৈ বৰ্ণনা কৰি আহিছে।

বিদেশীৰ | চকু থিৰ | স্বদেশীৰ | ওথ শিৰ |
দেওলগা | মানুহৰ দেশ
উজুটিত | ভাগে দাঁত | কোচালত | হুৰেঃমাত |
অহা যোৱা | নাই তাত শেষ
জনে জনে | ভিন ভিন বেশ
(বিনন্দচন্দ্ৰ বৰুৱা, গড়গাঁও)

নিঃসন্দেহে এয়া মাত্ৰাবৃত্ত ৰীতিৰ ভিতৰুৱা। কিন্তু, এষাৰ কথা মানি ল'ব লাগিব, গোটেই কবিতাটো সামঞ্জস্যপূৰ্ণভাবে মাত্ৰাবৃত্ত ৰীতিৰ পৰীক্ষাত উত্তীৰ্ণ নহয়গৈ। ঠায়ে ঠায়ে ৩ ৩ ২ ৰূপকল্পৰ যুগ্মপৰ্বয়ো ভুমুকিয়াই গৈছেহি। তদুপৰি, দুই-এঠাইত শব্দবিশেষৰ আভ্যন্তৰীণ ৰুদ্ধদল যৌগিকৰ ভংগীত একমাত্ৰিক ৰূপত ব্যৱহৃত হৈছে। আচলতে গোটেই কবিতাটোক এইবুলি বৰ্ণনা কৰিলেহে নিৰ্ভুল সিদ্ধান্ত হয়গৈ—যৌগিক ভংগিম মাত্ৰাবৃত্ত।

চতুৰ্মাত্ৰিক পৰ্ববন্ধ আটাইতকৈ বেচি উপযোগী হয়, ধেমেলীয়া মেজাজৰ কবিতাৰ কাৰণে। এইটো তাৰেই দৃষ্টান্ত :

যাবাৱৰ | ধূমকেতু | নাগাচাকি | খুম্‌টাই
হাৰাকিৰি | পানিপথ | বন্দী হা- | তেম টাই
স্বপ্ন লা- | টুম স্মৃতি | বেহেলাৰ | ভল্‌গা০
কিন্তু ত- | থাপি যদি | হাতীপটি | বল্‌গা০

শোকসভা | ঘৰিয়াল | তামোলৰ | পাখি নাই
সহকাৰী | মৈনাক | ফুটনোট | কোন হ্যায
চিক্ষনী | ব্যুমেৰাং | আলপাকা | সিন্ধু ০
নীলপখী | থার্ম'ম | টির্মিমিচি- | কিন্দু০

(নৰকান্ত বৰুৱা, শিয়ালী পালেগৈ ৰতনপুৰ)

নক'লেও হ'ব, দৃষ্টান্তটোৰ ক তোৱেই সমমাত্রিক ভংগীটোৱে আমনি পোৱা নাই। যিবোৰ শব্দত পৰ্বন্ধৰ যতিৰেখা মাজেদি পাৰ হৈ গৈছে, সিবোৰতো যুগ্মপৰ্বৰ প্রযোজন হোৱা নাই, ভাবপ্রবাহে আগচি ধৰাৰ প্রশ্নটো উঠা নাই।

আ পঞ্চমাত্রিক পৰ্ববন্ধ

পঞ্চমাত্রিক পৰ্ববন্ধৰ ছন্দ অসমীয়া কবিতাৰ ৰাজ্যত বৰ বেচি পোৱা নাই। বিশেষকৈ, সমবৃত্ত বিন্যাসৰ নিদৰ্শন একেবাৰে নাই। যি কি নহওক, পঞ্চমাত্রিক পৰ্ববন্ধৰ ধাৰণা দিব পৰা দুটা দৃষ্টান্ত দাঙি ধৰা হ'ল :

১ বাটৰ ভিখাৰী | লাগেনে হিয়া
হৰিণ-চাৱনি | হৃদয় নিয়া
অধৰ ভৰা |
উতলা কৰা |
লাগেনে প্রথম | -পৰশ-সুৰা | নিদিওঁ দিয়া

(দেৱকান্ত বৰুৱা, পূজা-উছৱ)

২. আজি] নাজানো কোনে | মাতিছে মোক |
মেঘৰ লগত | যাবল'ই

আজি] সুবুজো কোনে | গাইছে গান |
বতাহে বতাহে | অকল'ই

আজি] নিচিনো কাৰ | হাতৰ লেখা |
তৰাই তৰাই | জ্বলিছে০

আজি] সুবুজো তাত | কিয়নো মোৰ |
হৃদয | ইমান | মজিছে০

(ৰত্নকান্ত বৰকাকতী, উন্মনা)

অলপ উমান ল'লেই গম পোৱা যায়, প্ৰথমটো দষ্টান্তত যদিও পঞ্চমাত্ৰিক পৰ্বৰ আনুপাতিক বিতৰণ ষডমাত্ৰিক পৰ্বৰ সম্পূৰ্ণ দুগুণ, তথাপি পঞ্চমাত্ৰিক পৰ্বৰ ছন্দস্পন্দক ষডমাত্ৰিক পৰ্বৰ ছন্দস্পন্দই প্ৰচ্ছন্ন কৰি তুলিছে। পঞ্চমাত্ৰিক পৰ্বই তাৰ ঝাঁপতাল-সুলভ চঞ্চল ৰূপটোৰ আভাস দিব পৰা নাই। দ্বিতীয়টো দৃষ্টান্তত তাৰ ৰিণিকি ৰিণিকি আভাস এটা পোৱা যায়। যিখিনি আভাস প্ৰতিটো চৰণৰ প্ৰথমাংশত পোৱা যায়, তাৰ পৰাই ধৰিব পাৰি—পঞ্চমাত্ৰিক পৰ্বত আছে গতি আৰু স্থিতিৰ অনিৰ্বচনীয় যুগল-নৃত্য। পৰ্বৰ ভিতৰুৱা ৩২ ৰূপকল্পৰ উপপৰ্ব-গাথনিত আছে গতিৰ স্পন্দন আৰু স্থিতিৰ স্থিৰতা দুয়োটাৰে অপূৰ্ব মিশ্ৰণ। মানি ল'বলগীয়া হয়, ৫ ৫ ৬ ৪ ৰূপকল্পৰ পৰ্ব-বিন্যাসেৰে ইযাৰ চৰণবন্ধ অৰ্ধসমবৃত্ত ভংগীৰ। স্বাভাৱিকতে, সেই চৰণবন্ধত ১০.১০ ৰূপকল্পৰ পদ-বিন্যাসে পঞ্চমাত্ৰিক পৰ্ববন্ধৰ উৎক্ষিপ্ত ছন্দস্পন্দক তাৰ নিজস্ব ৰূপটো ফুটাই তুলিবলৈ দিয়া নাই।

পঞ্চমাত্ৰিক পৰ্ববন্ধৰ ছান্দসিক ৰূপটো স্পষ্ট কৰি দিব পৰাকৈ এটা সৰু পদ্য সাজি দিয়া হ'ল ঃ

দিনতে আজি | আহিব খুজি
নাহিলা কিয় | নেপালোঁ বুজি

খবৰ দিলা | সন্ধ্যাবেলা |
তোমাৰ অহা | বন্ধ বুলি
ফুলিব খুজি | হাস্নাহানা
লাগিল থৰ | মুফুলি জানা
যন্ত্ৰণাটো | সুবাস সনা
নকওঁ যোৱা | নকওঁ খুলি
আকাশ নীলা | পোহৰ কৰা
নোহোৱা তুমি | নোহোৱা তৰা
হৃদয নীলা | ভস্ম কৰা |
উল্কা তুমি | চমৎকাৰ
উল্কা সিযে | তোমাৰে দৰে
আকাশ মাথো | দগ্ধ কৰে
জানানে বাক | আকাশ জ্বলে |
এখন আক | মনত কাৰ

কথাষাৰ স্পষ্ট হৈ আছে, গোটেই কবিতাটোৰ প্ৰতিটো পৰ্বৰ ছন্দস্পন্দ ৩২ ৰূপকল্পৰ। তাত্বিক দৃষ্টিকোণৰ পৰা চালে, পঞ্চমাত্ৰিক পৰ্ববন্ধ ২৩ ৰূপকল্পেৰেও নিৰ্মাণ কৰিব পাৰি। আচলতে ঝাঁপতালৰ তালখণ্ডৰ বিন্যাস সেইটোহে। কিন্তু, কবিতাৰ ক্ষেত্ৰত সেইটো বিন্যাসে তাক গদ্যগন্ধী কৰি তোলে। ছন্দস্পন্দৰ বৈচিত্ৰ্যৰ কাৰণেহে ২৩ বিন্যাসৰ পৰ্ববন্ধ মাজে মাজে ব্যৱহাৰ কৰিব পাৰি। কিন্তু, নিযমীযাকৈ সেইটো ৰূপকল্প ব্যৱহাৰ কৰিব খুজিলে, দুটা-এটা চৰণ পাৰ হৈযেই সি যতিৰ অৱস্থান স্থানান্তৰিত কৰিবলৈ ল'ব। পোনতে এটা দ্বিমাত্ৰিক অতিপৰ লৈ বাকীছোৱা ৩২ ৰূপকল্পৰ হৈ পৰিব। কাৰণটো স্পষ্ট, দ্বিমাত্ৰিক ভংগীটো পালেই ছন্দৰ প্ৰবাহে থমকিব খোজে, ঠিক যেনেকৈ ত্ৰিমাত্ৰিক ভংগীত সি বৈ যাবলৈহে বিচাৰে।

ই ষড়মাত্ৰিক পৰ্ববন্ধ

মাত্ৰাবৃত্ত ছন্দৰীতিৰ লগত গুণঠি-খান্দৰিৰ দৰে বজিতা থাই পৰা পৰ্ববন্ধৰ ৰূপটো হ'ল, ষড়মাত্ৰিক। দুয়োটা নিজৰ সমতলত অত্যধিক গীতধৰ্মী। সেইবাবে, এইটো ৰীতিত আটাইতকৈ আলফুলীযা ছন্দস্পন্দৰ কবিতাবোৰ এইবিধ পৰ্ববন্ধৰ সমবৃত্ত ৰূপতে ঠন ধৰি উঠিছে। তাৰে দৃষ্টান্ত তলৰ কবিতা কেইফাকি ঃ

কাঢিলা কৰিৰ | শাণিত খড়্গ
হৰিলা কবিৰ | শোণিত হৰ্ষ

অগ্নিবীণাৰ | মুমালা বহ্নি | স্তব্ধ কৰিলা | প্ৰলয় গান
মুগ্ধ শান্ত | নীৰৱ কৰি৹
হৃদয়ৰ তাৰ | মৰণ ছবি৹

জীৱন-ৰঙেৰে | কৰিলা দীপ্ত | আনিলা হিয়াত | স্নেহৰ বান
অগ্নিবীণাত | ফুলৰ ভাষা৹
ধুমুহা-পখীৰ | শান্তি-আশা৹

তপ্ত হিয়াত | উৰিল কবিৰ | তৃপ্তি-মেঘৰ | ধৱল পাল
নতুন প্ৰেমৰ | লাজুক দৃষ্টি
আৱেগত তাৰ | জাগিল সৃষ্টি
প্ৰথম পুৱাৰ | হিৰণ-বৰণ | অৰুণ-কিৰণ | ইন্দ্ৰজাল

(দেৱকান্ত বৰুৱা, দৃষ্টিসৃষ্টি)

এই চৰণবোৰৰ অনায়াস গতিত প্ৰতিফলিত ভাবনা-উৰ্মিৰ চলচঞ্চল ৰূপ অসমীয়া ছন্দৰ অন্য কোনো ৰীতিত আৰু এইটো ৰীতিৰো অন্য কোনো পৰ্ববন্ধৰ সাঁচত পাবলৈ নাই। ধাৰণা ওপজে, এইটো ছন্দৰীতিৰ এইটো পৰ্ববন্ধ হয়তো এই মিঠা মেজাজৰ আলফুলীয়া ৰূপায়ণৰ বাবেই বিশেষভাৱে নিৰ্মিত। মন কৰিবলগীয়া, উধৃত কবিতাফাকিৰ ক'তোৱেই অসমমাত্ৰিক ভংগীৰ ৩ ৩ ৰূপকল্পৰ ব্যতিক্ৰম পাবলৈ নাই। এইটো ৰূপকল্পৰো এটা নিজস্ব নান্দনিক সৌন্দৰ্য আছে। ত্ৰিমাত্ৰিক পদক্ষেপৰ এটা বৈ যোৱা প্ৰৱৃত্তি আছে, লগতে আছে, শিলনিৰ ওপৰেদি বৈ যোৱা পৰ্বতীয়া জুৰিৰ লযলাস নাচোনৰ গতি। তাৰে ফলশ্ৰুতি, ওপৰৰ কবিতা কেইফাকিৰ অপূৰ্ব গীতময়তা।

এযাৰ কথা, এইটো ছন্দৰীতিৰ এইটো পৰ্ববন্ধৰ সামঞ্জস্যপূৰ্ণ ব্যৱহাৰ মাথোন মিঠা কল্পনাৰ আলফুলীয়া ৰূপায়ণৰে মাধ্যম নহয়। ইয়াক যৌগিক ৰীতিৰ পৰিচিত দুলড়ী (৬ ৬ ৮) ছন্দসজ্জাত থাপি মাত্ৰাবৃত্তৰ সুৰত বজাব জানিলে, খং-মিহলি ভৰ্ৎসনাৰ পৰা আৰম্ভ কৰি উদ্দীপনাময় তূৰ্যধ্বনিৰ আহ্বানলৈকে বহু বিভিন্ন মেজাজৰ বাহন কৰি তুলিব পাৰি। তাৰ দৃষ্টান্ত এইকেইটা স্তৱক:

এইতো নহয় | হাঁহি-তামাছাৰ | ভাগৰ-জুৰোৱা | গান
ইযে] জীৱন-মৰণ | একাকাৰ কৰা | অগ্নি-বীণাৰ | তান
ইযে] শত অপমান | লাঞ্ছনা হানি | উজৰা অসীম | তাপ

ইযে] ৰুদ্ধ আত্ম- | শকতি নিজৰি | ওলোৱা অনল | তাপ

ইযে] সুধাৰ কাৰণে | দেৱ-দানৱৰ | সিন্ধু-মথন | গান

ইযে] মৃত্যুঞ্জয় | পদৰ কাৰণে | মহা হলাহল | পান

(অম্বিকাগিৰী ৰায়চৌধুৰী, অগ্নিবীণাৰ তান)

দুটা কথা মন কৰিবলগীয়া। প্ৰথম চৰণটোত কোনো অতিপৰ্ব নাই। ছন্দগুণী কবিগৰাকীয়ে জানিছিল, অতিপৰ্বটো অপূৰ্ণ পৰ্বৰ পিছলাৰে পৰা উপচি পাচৰ চৰণটোৰ নিগৰি পৰা একোটা পৰ্বাংশ—মাজত আছে, দুটা মৌনমাত্ৰাৰ নীৰৱতা। দ্বিতীয়তে, মাজে মাজে ৩৩ ৰূপকল্পৰ ছন্দস্পন্দৰ বিপৰীতে ২৪ ৰূপকল্পৰ ভাবস্পন্দ মিহলাই একোটা অপূৰ্ব সংঘাতৰ যোগান ধৰা হৈছে। ফলস্বৰূপে, ছন্দৰ ৰূপ উৎক্ষিপ্ত হৈ উঠিছে।

দেখা যায়, ষডমাত্ৰিক পৰবন্ধত অসমমাত্ৰিক ভংগী (৩৩) ৰ আধাৰত সমমাত্ৰিক ভংগী (২৪ বা ৪২ বা শুদ্ধ ২২২) ৰ উপপৰ্ব গ'থি গ'লে, ছন্দত এটা সুগভীৰ প্ৰশান্তিৰ সুৰ ফুটি উঠে। তাৰে নিদৰ্শন এই চৰণকেইটা :

মৃত্যুৰ বীণা | গুঞ্জনহীনা | দেহপঞ্জৰ- | ধ্বংসী

যাৰ ধ্বনি শুনি | ছন্দৰ গুণী | উৰি যায় ৰাজ- | হংসী

মুক্তিৰ লীলা | অম্বৰ নীলা | সম্বৰে কোনে | পক্ষ

চিৰ সুগভীৰ | মহা অনাদিৰ | আছে আছে মহা | লক্ষ্য

(কমলেশ্বৰ চলিহা, অমৃত)

এয়া যেনিবা 'দাদৰা'ৰ উপযোগী যেৰত বাজি উঠা 'ৰূপক'ৰ বেলেগ চালৰ তাল। দুয়োটা মিহলি হৈ কথাৰ সুৰটো উদাস হৈ উঠিছে। যি কি নহওক, কোনেও এই বিষয়ে শেষ কথাষাৰ ক'ব নোৱাৰে। ক'ব পাৰি মাথোন এয়াৰ কথা, ছয় মাত্ৰাৰ ছন্দ অপূৰ্ব গীতধৰ্মী।

ঈ সপ্তমাত্রিক পৰ্ববন্ধ

সপ্তসমাত্রিক পৰ্ববন্ধত ৰচিত ছন্দ অকল অসমীয়া কবিতাতে নহয়, সংস্কৃত আৰু প্রাকৃত ভাষাৰ কবিতাতো দুৰ্লভ।[৩] কাৰণটো অজ্ঞাত, এইটো পৰ্ববন্ধৰ ছন্দ কবিসকলৰ বাবে প্রিয় নহয়। সংগীতজ্ঞসকলেও ইয়াৰ সাংগীতিক প্রতিৰূপ 'তেওৰা' তালথন বৰ বেচি ব্যৱহাৰ নকৰে। যি কি নহওক, সপ্তমাত্রিক পৰবন্ধৰ ৰূপটো সংগীততো আছে, কবিতাতো আছে। অসমীয়া কবিতাত থকা অবলম্বনীয়া নিদর্শনটো এনেকুৱা

প্রাণৰ বাটে বাটে | কতনা ধূলিকণা |
মনৰ ঘাটে ঘাটে | কিমান ঢল

---

৩ তুল যদা শ্রৌষ- | দেৱৰাজ- | প্রবৃষ্ট-
শস্ত্রৈর্দিব্য | -ৰ্বাৰিতং চা | জুনেন
অগ্নিং তদা | অর্পিত-খা | ণ্ডবে চ
তদা নাশ- | সে বিজয়ায় | সঞ্জয়
যদা শ্রৌষং | সংস্কৃতাং মৎ | -স্যবাপ্তা
হৃতা- দত্তা | -মুত্তৰাম | -র্জুনায়
তাং চার্জুনঃ | কৃষ্ণগৃহ্যাৎ | হৃতার্থে
তদা নাশং | -সে বিজয়ায় | সঞ্জয়

(মহাভাৰত, আদিপৰ্ব ১ | ১৫৬ আৰু ১৭৪)

আৰু গঅ] গঅহি ঢুক্কিঅ | তৰনি লুক্কিঅ | তুৰহ তুৰঅহি | জুজ্ঝিঅ।
ৰঅ] ৰঅহি মীলিঅ | ধৰণী পীলিঅ | অপ্পপৰ ণহি | বুজ্ঝিআ
বল] মিলিঅ আইঅ | পত্তি জাইউ | কম্প গিৰিবৰ | সীহৰা
উচ্ছ] ছলই সাঅৰ | দীন কাঅৰ | বইৰ বঢ্ঢিঅ | দীহৰা

(প্রাকৃত-পৈঙ্গলম্, ১।১৯৩)

আকাশ বৰণীয়া | কত সপোন মায়া |
তোমাক ঘেৰি ধৰি | উজ্জ্বল হ'ল

চিনাকি অতীতৰ | নোহোৱা তৰা তুমি |
নোহোৱা অচিনাকি | উল্কা ফুল

মাটিৰ পৃথিৱীয়ে | হিয়েৰে লিখি দিয়া |
অশ্রু আখৰৰ | কবিতা ফুল

(নৱকান্ত বৰুৱা, মনৰ চিনাকি)

এইবিধ পৰ্ববন্ধৰ ছন্দপ্ৰবাহৰ লয় যথেষ্ট অলসমন্থৰ গতিৰ। গতিকে, আমেজসনা মুহূৰ্তবোৰৰ ভাবনা-অনুভূতি এইটো সাঁচত ঢালি প্ৰকাশ কৰিবলৈ ভাল। অলপ মন কৰিলেই দেখা যায়, ইয়াৰ পৰ্ববোৰৰ ভিতৰুৱা উপপৰ্বসমূহৰ বিন্যাস ৩.২ ২ ৰূপকল্পৰ। প্ৰশ্ন উঠে, আন ধৰণৰ ৰূপকল্প সম্ভৱ নহয় নেকি ?

সম্ভাৱনা আছে, আন দুটা ধৰণৰ উপপৰ্ব-বিন্যাসৰ—২ ২ ৩ আৰু ২ ৩ ২ ৰূপকল্পৰ। ইয়াৰে প্ৰথমটো নিয়মীয়াকৈ ব্যৱহৃত হ'লে, প্ৰতিটো পৰ্বতে চাৰি মাত্ৰা পাৰ হোৱাৰ লগে লগে পৰ্বযতিয়ে মাজতে আগচি ধৰাৰ সম্ভাৱনা। এগৰাকী বাংলা কবিতাৰ ছান্দসিকে সপ্তমাত্ৰিক ছন্দৰ সন্দৰ্ভত এষাৰ গাজত লগা কথা কৈছে, "এনেধৰণৰ পৰ্ববিভাগবোৰ দুটা কুঁজ থকা উটৰ লেখীয়া।"[৪] গতিকে, পদে পদে বিপদ—চাৰি মাত্ৰাৰ শেষতো যতিয়ে ভুমুকিয়াই যাবহি পাৰে, পাঁচ মাত্ৰাৰ শেষতো যতিয়ে আমনি কৰিবহি পাৰে। কিন্তু, সেয়া তাত্ত্বিক কথাহে। ওপৰৰ দৃষ্টান্তটোৰ দ্বিতীয় চৰণৰ দ্বিতীয়টো পৰ্ব 'কত সপোন মায়া' ২.৩ ২. ৰূপকল্পত বিন্যস্ত—ছন্দৰ গতিপ্ৰবাহক সি অকণো আমনি কৰা নাই। গতিকে সিদ্ধান্ত কৰিব পাৰি, বৈচিত্ৰ্যৰ প্ৰয়োজনত এই দুবিধ ৰূপকল্পৰো ব্যৱহাৰত বাধা নাই।

৪. মোহিতলাল মজুমদাৰ : বাংলা কবিতার ছন্দ, পৃ . ২৩

৬

যি কি নহওক, এইটো পৰ্ববন্ধত সৰহীয়া অনুপাতত কন্দদল ব্যৱহাৰ কৰিব পাৰিলে, ‘ভেওৰা’ৰ অলসমন্থৰ গতি ‘ধামাৰ’ৰ উৎক্ষিপ্ত অথচ গম্ভীৰ’ৰূপৰ গতিলৈ ৰূপান্তৰিত হৈ পৰাৰ সম্ভাৱনা এটা আছে। তাৰে থেও ধৰি সপ্তমাত্ৰিক পৰ্ববন্ধৰ কেইফাকিমান কবিতা ৰচিত হৈছে :

বাজিছে মৃদংগ | বাজিছে ডম্বৰু |
নাচে মহানন্দে | নাচে ৰংগনাথ
লুপ্ত ধীৰে ধীৰে | লাস্য তৰলিত
প্ৰলয় তাণ্ডৱে | আনে উল্কাপাত
ধৰণী কম্পিতা | শিৱানী ভয়ভীতা |
মুক্ত জটাজাল | চমকে বিদ্যুৎ
কম্বুকণ্ঠীৰ | হৃদয়-তন্ত্ৰীত |
জাগিছে উল্লাস | নাচিছে অদ্ভুত
কল-কল্লোলিত | তাথৈ থৈ থৈ |
ঊৰ্মি উতৰোল | বিশাল সিন্ধুৰ
জটাৰ ঝঙ্কাত | স্নিগ্ধ হাঁহিৰেখা
কঙ্কণা মণ্ডিত | নবীন ইন্দুৰ

দেখা যায়, অন্ত ধৰণৰ মেজাজৰ লগতো সপ্তমাত্ৰিক ছন্দ খাপ খায়। কেৱল ছন্দশিল্পৰ সূক্ষ্ম কথা কিছুমান সুন্দৰকৈ আয়ত্ত কৰি লোৱাৰ প্ৰতি আগ্ৰহ থকাৰ প্ৰয়োজন।

গ. পৰ্ববন্ধৰ পৰিসীমা

অসমীয়া ছন্দত পৰ্ববন্ধৰ পৰিসীমা যে চাৰি মাত্ৰাৰ পৰা সাত মাত্ৰাৰ ভিতৰত বান্ধি থোৱা আছে, সেইবাৰ কথা আগতে কৈ থোৱা হৈছে। তদুপৰি, যাথোন যৌগিক ৰীতিতহে অষ্টমাত্ৰিক আৰু দশমাত্ৰিক পৰ্ববন্ধৰ চলন্তি থকাৰ কথাবাৰো উল্লেকিয়াই থৈ অহা হৈছে। প্ৰশ্ন উঠা স্বাভাৱিক, তাতকৈ চুটি অথবা দীঘলীয়া পৰ্ববন্ধ নাই বুলি ক'ব পাৰি জানো।

পোনতে চতুৰ্মাত্ৰিক পৰ্ববন্ধতকৈ সৰু দ্বিমাত্ৰিক আৰু ত্ৰিমাত্ৰিক পৰ্ববন্ধৰ সম্ভাৱনীয়তাৰ কথাবাৰ লোৱা যাওক। প্ৰশ্নটোৰ মুখামুখি হ'বলগীয়া হয়, ইংৰাজী কবিতাৰ ছন্দত দেখোন পৰ্ব বুলিলেই দুটা নাইবা তিনিটা দলৰ বান্ধোনটোকে নিৰ্দেশ কৰা হয়। উত্তৰটো স্পষ্ট, ইংৰাজী কবিতাৰ ছন্দত পৰ্ববন্ধৰ আদৰ্শ আৰু অসমীয়া ছন্দত তাৰ প্ৰতিৰূপৰ আদৰ্শ সম্পূৰ্ণ বেলেগ। থোৰতে ক'বলৈ হ'লে, ইংৰাজী কবিতাৰ ছন্দত প্ৰস্বনিত আৰু অস্বনিত দলৰ বৈসাদৃশ্য ফুটি উঠিলেই পৰ্ববন্ধৰ উপযোগীকৈ ছন্দস্পন্দৰ গোটেইখিনি সমল পোৱা যায়। আৰু, দুটা বা তিনিটা ব্যষ্টিৰ থুপ এটা হ'লেই সি পৰ্ববন্ধৰ ৰূপত প্ৰকাশ পায়। আনহাতে, অসমীয়া ছন্দত দুটা বা তিনিটা ব্যষ্টিৰ আধাৰত পৰ্ববন্ধত পাবলগীয়া প্ৰাথমিক ছন্দস্পন্দৰ উকমুকনিটোহে ধৰা পৰে, পৰিপূৰ্ণ ৰূপত একোৰেই ফুটি নোলায়।

আনটো মূৰত সপ্তমাত্ৰিকতকৈ দীঘলীয়া পৰ্ববন্ধ অন্ততঃ মাত্ৰাবৃত্ত ছন্দত অসম্ভৱ বুলিয়েই ক'ব পাৰি। যৌগিক ৰীতিত অৱশ্যে অষ্টমাত্ৰিক আৰু দশমাত্ৰিক পৰ্ববন্ধ পোৱা যায়। কিন্তু, সেই দুটা পৰ্ববন্ধ দৰাচলতে যুগ্মপৰ্বৰহে ৰূপ। সেই বিষয়ে যথাস্থানত আলোচনা কৰা হ'ব। মাত্ৰাবৃত্ত ছন্দৰীতিৰ পৰিপ্ৰেক্ষিতত যাথোন এই খিনি কথা ক'লেই হ'ব, যুগ্মপৰ্ব বোলা বস্তুটো এইটো ৰীতিত অচল। ৪.৪ ৰূপকল্পৰ যুগ্মপৰ্বই ৰূপ ল'বলৈ নেপায়েই, দুয়োটাৰে সন্ধিস্থলতে যতিয়ে আগচি ধৰেহি। আকৌ, ৩.৩.২ ৰূপকল্পবো যুগ্মপৰ্বৰ কথা চিন্তা কৰিবলগীয়া নহয়। কাৰণ, মাত্ৰাবৃত্ত ৰীতিত যতিৰ অৱস্থান থাকিলে, যতিৰেখাই শব্দক বিশ্লিষ্ট কৰাত কোনো বাধা নাই। অতি বেচি, মাত্ৰাবৃত্ত ৰীতিত যাথোন অতিপূৰ্ণ পৰ্বৰ ৰূপতহে অষ্টমাত্ৰিক আৰু দশমাত্ৰিক পৰ্ববন্ধৰ অস্তিত্ব স্বীকাৰ কৰিব পাৰি।

আৰু এটা সম্ভাব্য পৰ্ববন্ধৰ ৰূপ লৈ প্ৰশ্ন এটা উঠে। প্ৰশ্নটো হ'ল, নৱমাত্ৰিক

পৰ্ব হ'ব পাৰেনে নোৱাৰে ? বাংলা কবিতাৰ ছন্দ সম্পৰ্কীয় আলোচনাত কবি ছান্দসিক ৰবীন্দ্ৰনাথ ঠাকুৰে অভিমত প্ৰকাশ কৰিছে, নৱমাত্ৰিক পৰ্বৰ কবিতা কোনেও ৰচনা কৰা নাই, যদিও বস্তুটো থাকিব পাৰে।[৫] যিহেতু অসমীয়া ছন্দৰ বহুতো চাল-চলন বাংলা ছন্দৰ লগত মিলে, গতিকে কবিগুৰু ৰবীন্দ্ৰনাথৰ কথাষাৰ ভালকৈ খৰচি মাৰি আলোচনা কৰাৰ প্ৰয়োজন এটা আছে। ৰবীন্দ্ৰনাথে নৱমাত্ৰিক পৰ্ববন্ধৰ আঠোটা সুকীয়া ধৰণৰ ৰূপকল্প দেখুৱাই তাৰ সম্ভাব্য অস্তিত্বৰ কথা কৈছে। তেওঁৰ মতে, এইকেইটা ৰূপকল্পৰ সৈতে নৱমাত্ৰিক ছন্দ ৰচিত হ'ব পাৰে: (অ) ৩৩৩, (আ) ৩২৪, (ই) ৪৩২, (ঈ) ৩৬, (উ) ৪৫, (ঊ) ৪৪১, (এ) ৪৫, আৰু (ঐ) ৬৩। অন্য এগৰাকী বাংলা সাহিত্যৰ খ্যাতিমান ছান্দসিকে এই আটাইকেইটা ৰূপকল্পনিৰ্ভৰৰ পৰ্ববন্ধৰ সম্ভাব্য ৰূপ বিভিন্ন সূত্ৰৰ ভিত্তিত পৰীক্ষা কৰি চাইছে।[৬] সেই সূত্ৰ কেইটা হ'ল: (১) কোনো উপপৰ্বৰ দৈৰ্ঘ্য চাৰিটা মাত্ৰাব্যাপ্তিতকৈ বেচি হ'ব নোৱাৰে, (২) পৰ্ব বুলিলেই উপপৰ্বৰ সংখ্যা দুটা বা তিনিটা হ'ব লাগে, আৰু (৩) উপপৰ্বসমূহৰ ক্ৰমত ব্যাপ্তিৰ সংখ্যাৰূপ একে ধৰণৰ অথবা ক্ৰমে বাঢ়ি যোৱা নাইবা টুটি অহা ধৰণৰ হ'ব লাগে।

কবিগুৰু ৰবীন্দ্ৰনাথে আঙুলিয়াই দেখুওৱা ৰূপকল্পকেইটাৰ ভিতৰত ঈ, উ, এ আৰু ঐ—এই চাৰিটা ৰূপকল্প ১ম সূত্ৰটোৰ লগত খাপ নেখায়। আকৌ, 'আ' ৰূপকল্পটো ৩য় সূত্ৰটোৰ বিৰোধী। বাকী থকা তিনিটা ৰূপকল্পৰ ভিতৰত 'ই' আৰু 'ঊ' ৰূপকল্প দুটাত চাৰি মাত্ৰাৰ পাচতে যতিৰ আগমন ঘটিব, তাকো ডেই যাব খুজিলে এটাৰ ক্ষেত্ৰত সাত মাত্ৰাৰে স্বতন্ত্ৰ পৰ্ব এটা আৰু আনটোৰ ক্ষেত্ৰত আঠ মাত্ৰাৰে যুগ্মপৰ্ব এটা গঢ় লৈ উঠিব। গতিকে, কেৱল 'অ' ৰূপকল্পটোৰ সম্ভাৱনা একেবাৰে কথাৰে বাতিল কৰি দিব নোৱাৰি। গতিকে, সেই ছান্দসিকগৰাকীয়ে অতিপূৰ্ণ পৰ্ব হিচাপে ৩৩৩ ৰূপকল্পৰ নৱমাত্ৰিক পৰ্ব একেবাৰে অসম্ভৱ বুলি ক'ব নোখোজে। লগতে তেখেতে তৰল ত্ৰিপদী নামৰ ছন্দসজ্জাটোৰ অন্তিম পৰ্বৰ ৩৩৩ ৰূপকল্পৰ কথা সুঁৱৰিছে। কিন্তু, মাত্ৰাবৃত্ত ৰীতিৰ তৰল ত্ৰিপদীত অন্তিম পৰ্বটোৰ ৰূপ অতিপূৰ্ণ পৰ্বৰ লেখীয়া নহয়। কাৰণ, এইটো ৰীতিত আনকি দুলড়ী ছন্দসজ্জাতো অন্তিম পৰ্বটো ছয় মাত্ৰাৰ পাচতে বিশ্লিষ্ট হৈ পৰে। তলত অসমীয়া ছন্দৰ দুটা তৰল ত্ৰিপদীৰ স্তৱক তুলি দিয়া হ'ল:

১. এই জীৱনৰ | শেৱালি বনৰ |

৫। ৰবীন্দ্ৰ ৰচনাৱলী (বিশ্বভাৰতী সংস্কৰণ) খণ্ড ২১, পৃ. ৩৩৩—৩৫১

৬. অমূল্যধন মুখোপাধ্যায়: বাংলা ছন্দের মূলসূত্র, পৃ. ২০৫—২১৭

মনৰ যতেক | কামনা
চাওঁতে চাওঁতে | ফুলিল সৰিল |
কতনো ভাৱৰ | ভাৱনা

(ৰত্নকান্ত বৰকাকতী, শেৱালি)

২ স্বৰ্গ সভাৰ | নৰ্ত্তকী হেৰা |
মৰ্ত্ত্য হিয়াৰ | দেৱতা
ৰাজকোঁৱৰৰ | চুমা ই জনালে |
আমাৰ চেনেহ | বাৰতা

(দেৱকান্ত বৰুৱা, উৰ্বশী-বিদায়)

কথাষাৰ স্পষ্ট, আনকি অন্তিম পৰ্বৰ ৰূপতো অসমীয়া ছন্দত নৱমাত্ৰিক পৰ্ব নাই।

ঘ প্ৰত্ন-মাত্ৰাবৃত্ত উপৰীতি

প্ৰত্ন ৰূপৰ মাত্ৰাবৃত্ত ছন্দ দৰাচলতে কোনো স্বতন্ত্ৰ ছন্দৰীতি নহয়। এইটো উপৰীতিত ছন্দৰ স্পন্দন মুক্তদল আৰু ৰুদ্ধদলৰ বিভেদৰ ওপৰতে নিৰ্ভৰ নকৰে, কেতিয়াবা সংস্কৃতৰ লেখীয়াকৈ হ্ৰস্বদল আৰু দীৰ্ঘদলৰ প্ৰভেদটোৱেও ভূমুকিয়াই যায়হি। সেয়ে হ'লে, আ, ঈ, উ, এ আৰু ও—এই পাঁচোটা স্বৰধ্বনি আৰু সেই সেই স্বৰাশ্ৰিত ব্যঞ্জনধ্বনিৰ মুক্তদলো প্ৰসাৰিত হৈ পৰে। ইয়াৰ কাৰণ হ'ল, পুৰণি অসমীয়া ভাষাৰ উচ্চাৰণ-ভংগীটোত দীৰ্ঘস্বৰৰ স্ফোটন সচৰাচৰ দ্বিমাত্ৰিকেই আছিল। তলত এইটো উপৰীতিৰ দুটা দৃষ্টান্ত তুলি দিয়া হ'ল :

১. ঠাট প্ৰকট প টু | কোটি কোটি কপি |
গিৰি গৰগৰ পদ ঘাৱে

বাৰিধি ভীৰ তৰি | কৰে গুৰুতৰ গিৰি |
ধৰি ধৰি সমৰক ধায়ে

(শংকৰদেৱ, বৰগীত)

২. জয় গুৰু শঙ্কৰ | সৰ্ব গুণাকৰ |
যাকেৰি নাহি উপাম
তোহাঁৰি চৰণক | ৰেণু শতকোটি |
বাৰেক কৰোঁহো প্ৰণাম
দৰশিত সুন্দৰ | গৌৰ কলেৱৰ |
বৈছন সুৰ পৰকাশ
সকল সভাসদ | ৰঞ্জন যাকেৰি
দৰশনে পাপ বিনাশ

(মাধৱদেৱ, গুৰু-ভটিমা)

দৃষ্টান্ত দুটাত বৈকল্পিক ৰূপত দ্বিমাত্রিকতাৰ মূল্য পোৱা মুক্তদলসমূহক ক'ল'ন— চিনেৰে চিহ্নিত কৰা হৈছে।

থোৰতে ক'বলৈ হ'লে, প্ৰত্ন-মাত্ৰাবৃত্ত উপবীতিত তলৰ নিয়মকেইটাৰ প্ৰচলন :

১. সকলোবোৰ রুদ্ধদলতে নিৰ্বিকল্পভাবে দুই মাত্ৰাব্যাপ্তিৰ মূল্য প্ৰদান কৰা হয়। মুক্তদল সমূহৰ দীৰ্ঘস্বৰবিশিষ্ট দলসমূহক বিকল্পে দুই মাত্ৰাৰ মূল্য দিয়া হয়। সেইবাবে ইবিলাকক উভদল[১] আখ্যা দিয়া হয়।

১. common syllable

২ উভদলসমূহক বিকল্পে দুই মাত্ৰাৰ মূল্য দিওঁতে, সিবিলাকৰ প্ৰসাৰিত ৰূপটো নিৰ্ণয় কৰে উপপৰ্বসমূহৰ সমমাত্ৰিক অথবা ক্ৰমমাত্ৰিক বিন্যাসৰ প্ৰয়োজনে। য'তে সেই বিন্যাসৰ লগত খাপ নোখোৱা উভদল থাকে, ত'তে তাক প্ৰসাৰিত কৰি লোৱা হয়।

৩ যদিও বাকীবোৰ কথাত এই উপৰীতিৰ ছন্দ মাত্ৰাবৃত্ত ৰীতিৰ নিয়ম-নীতিৰ অনুকূল, তথাপি ইয়াৰ ছন্দস্পন্দ আৰু পৰ্ববন্ধৰ ৰূপ যৌগিক ৰীতিৰহে অধীন। সেইকাৰণে, ইয়াৰ গতি আৰু যতিৰ প্ৰকাশত যুগ্মপৰ্বৰ প্ৰাচুৰ্য মন কৰিবলগীয়া।

প্ৰত্ন-মাত্ৰাবৃত্ত দৰাচলতে অসমীয়া ছন্দ-বিবৰ্তনৰ এটা এৰি অহা সময়ৰ ঐতিহাসিক স্তৰ। সেই হিচাপে, ই মাত্ৰাবৃত্ত ছন্দৰ উপৰীতি নহয়, বৰং তাৰ শৈশৱ অৱস্থাৰহে বিশিষ্ট ৰূপ।

আৰু এষাৰ কথা। বহু সময়ত দেখা যায়, বৰ্তমান যুগৰ মাত্ৰাবৃত্ত ছন্দৰূপতো ছেগা-চোৰোকাকৈ প্ৰত্ন-মাত্ৰাবৃত্তৰ চিটিকনি নপৰাকৈ নেথাকে। তাৰে দুটা নিদৰ্শন :

১ ধূলিৰ ধূসৰ | দলিচা ওপৰে |
আহাঁচো চোৰ্‌াঁহি | আকাশী গঙ্গা
:
পূত সলিল | সৰোবৰ এটি |
বেৰি আছে কেনে | কাঞ্চনজঙ্ঘা
(পদ্মধৰ চলিহা, বৰদোৱা)

২ আজি | উৰিম মাথোন | মেঘৰ লগত |
নীলিম গগন | বিদাৰি
: :
পূবে-পশ্চিমে | যেনিয়ে যাওঁ |
মধুৰ বাঁহীৰ | সঁহাৰি
(বহ্নকান্ত বৰকাকতী, উন্মনা)

কিন্তু, এই ধৰণৰ দ্বিমাত্ৰিক ৰূপৰ মুক্তদল সাম্প্ৰতিক কালৰ অসমীয়া ছন্দত দুৰ্লভ।

॥ যৌগিক ছন্দৰীতি ॥

ক. সাধাৰণ বৈশিষ্ট্য

মাত্ৰাবৃত্ত ৰীতিৰ ছন্দ যদি গীতিকবিতাৰ উপযোগী মেজাজৰ ছন্দ-মাধ্যম, তেনেহলে যৌগিক ৰীতিৰ ছন্দ মহাকাব্যসুলভ ভাবনা-মেজাজৰ আপোন ছন্দ-মাধ্যম। তিনিওটা ছন্দৰীতিৰ ভিতৰত এইটোৱেই অসমীয়া কবিৰ আটাইতকৈ চিনাকি ছন্দৰীতি, অসমীয়া কবিতাৰ প্ৰায় সাত-অষ্টমাংশ এইটো ৰীতিৰে ৰচিত ছন্দৰ কবিতা। তথাপি, আচহুৱা যেন লাগিলেও কথাষাৰ সঁচা, ছান্দসিক নিয়ম-নীতিৰ ফালৰ পৰা চালে—এইটো ছন্দৰীতিয়েই আটাইতকৈ জটিল। কাৰণ, ইয়াত সমাবিষ্ট দলবোৰৰ বিপৰীতে ব্যষ্টি-সংস্থাপনৰ ক্ষেত্ৰত পদে পদে ভিন ভিন নিয়মৰ কথা সুঁৱৰিবলগীয়া হয়। আৰু, তাৰ মাই কাৰণটো হ'ল ৰুদ্ধ দলবিলাকৰ দ্বৈত ৰূপ—ক'ৰবাত সি দুই মাত্ৰাব্যষ্টি দাবী কৰি বহে, আৰু ক'ৰবাত মাথোন এটা মাত্ৰাব্যষ্টি লৈয়েই সি সন্তুষ্ট। ৰুদ্ধদলৰ এই দ্বৈত ৰূপ কেইবাটাও কথাৰ ওপৰত নিৰ্ভৰ কৰে—সি শব্দটোৰ অন্তৰ্গত হৈ কোনখিনিত আছে, সেই শব্দটোৰ আকাৰ-প্ৰকাৰ ভাষাতত্ত্বৰ ফালৰ পৰা কেনেকুৱা, আৰু তাৰ ৰং-ৰূপ ধ্বনিতত্ত্বৰ ফালৰ পৰা বা কি ধৰণৰ ইত্যাদি। পোনতে উমান ল'ব লাগিব, ৰুদ্ধদলটোৰ অৱস্থান—সংশ্লিষ্ট শব্দটোৰ আগফালে বা মাজৰ ক'ৰবাত আছে নে তেনেই শেষত আছে। তাৰ পাচত ফঁহিয়াই চাব লাগিব তাৰ ভাষাতাত্ত্বিক পৰিচয়—খাচ সংস্কৃত হৈয়েই আছে নে সংস্কৃতৰ ৰংটো ধুই পেলাইছে, সংস্কৃতৰ চা-চিনাকি নথকা থলুৱা শব্দ নে কোনোবা বিদেশী ভাষাৰ আলহী শব্দ। শেষত টলকি চাব লাগিব, সি শব্দটোৰ কোন অংশত আছে—প্ৰত্যয়-বিভক্তি নে গা-শব্দটোৰ ভিতৰুৱা, সন্ধি-সমাসৰ ভিতৰুৱা হৈ আছে নে আপুনি অকলশৰীয়া হৈ জিলিকি আছে। বাকী দুটা ছন্দৰীতিত এইবোৰ একো খবৰৰে প্ৰয়োজন নাই—এটাত সি সদায় দ্বিমাত্ৰিক, আনটোত সি সদায় একমাত্ৰিক। এইটো ছন্দত সি প্ৰায়েই দ্বিমাত্ৰিক, মাজে মাজে একমাত্ৰিক। দুয়োটা ৰীতিৰে যোগ হৈ থকা নিয়মেৰে চলে কাৰণেই এইটো ছন্দৰীতিৰ নাম যৌগিক। আচলতে কিন্তু কেইটামান বিকল্পেৰে সৈতে ই এবিধ মাত্ৰাবৃত্ত ছন্দ বুলিয়েই ক'ব পাৰি। অন্য ভাষাৰ ছন্দৰ পৰিপ্ৰেক্ষিতত যৌগিকৰ অনুৰূপ ৰীতিক ছান্দসিক সকলে সেই বুলিয়েই কৈছে।[1] প্ৰশ্ন উঠে, ইমানবোৰ জটিলতা থকা সত্ত্বেও এই ৰীতিটো অসমীয়া

১. প্ৰবোধচন্দ্ৰ সেন, ছন্দ পৰিক্ৰমা, পৃ. ১৪। দিলীপকুমাৰ ৰায়, ছান্দসিকী. পৃ. ৯০।
উল্লেখযোগ্য যে, যৌগিক নামটো যদিও প্ৰবোধচন্দ্ৰ সেনেই পোনতে ব্যৱহাৰ কৰিছিল। পাচলৈ সিদ্ধান্তত এইটো ছন্দৰীতিৰ নতুন নাম হৈছিল, মিশ্ৰ কলাবৃত্ত।

কবিৰ ইমান প্ৰিয় হ'বলৈ পালে কেনেকৈ? আচল কথা হ'ল, ইয়াৰ ছন্দস্পন্দটো সম্পূৰ্ণৰূপে অসমীয়া মানুহৰ দৈনন্দিন কথাৰ ভাষাৰ বাক্‌স্পন্দৰ অবিকল প্ৰতিধ্বনিৰে সমাবৃত। কবিয়ে তেওঁৰ চেতনাৰ শিখৰলোকত ছন্দৰ গুণগুণনিটো শুনে কথাৰ ভাষাৰ শব্দেৰেই আৰু তাকে যেতিয়া কবিতাৰ ৰূপত লেখি উলিয়ায়, তেতিয়া সি তাৰ নিজস্ব ৰীতিৰে লেখাৰ ভাষাত মাত্ৰাব্যষ্টিৰে বিন্যস্ত হৈয়েই প্ৰকাশ পায়, কোনো কবিয়েই খবৰ নলয়, ক'ত কেইটা ব্যষ্টিৰে কোনটো ছন্দদল কি চৰ্ত্তত ৰূপায়িত হ'ল। সেই দায়িত্ব ছান্দসিকৰ—কবিৰ নহয়। সেই কাৰণেই, অতবোৰ বৈকল্পিক নীতি-নিয়মৰ চাপ্ থকা সত্ত্বেও, যৌগিক ৰীতিটো অসমীয়া কবিৰ আটাইতকৈ প্ৰিয় ছন্দৰীতি। তেওঁৰ কাৰণে এটাই নিয়ম, ইয়াৰ ধ্বনিগত ৰূপটো কথাৰ ভাষাৰ স্বাভাৱিক উচ্চাৰণ-ৰীতিৰ পৰা আঁতৰি গৈ কৃত্ৰিম হ'ব নেলাগিব। আৰু সেইকাৰণেই, কবিৰ লেখাই কাচিৎহে ছান্দসিকে সঠিক নিৰ্দেশেৰে বান্ধি দিয়া নিয়ম-নীতিৰ সূত্ৰবোৰৰ ক'ৰবাত উজুটি খায়।

এইখিনিতে এবাৰ কথা কৈ থ'ব পাৰি, মাত্ৰাবৃত্ত ৰীতিৰ লগত যৌগিক ৰীতিৰ মৌল পাৰ্থক্যটো সম্পৰ্কে। সেই পাৰ্থক্যটো সৃষ্টি-প্ৰক্ৰিয়াৰ দুটা ভিন্ন ৰূপসম্পৰ্কীয়। মাত্ৰাবৃত্ত ছন্দৰ কবিতা ৰচিত হয় ধ্বনিৰে, আৰু, যৌগিক ৰীতিৰ কবিতা ৰচিত হয় শব্দেৰে। স্বাভাৱিকতে, ধ্বনিৰ প্ৰবাহ আগবাঢ়ে তালৰ খেও ধৰি স্বৰ আৰু শ্ৰুতিৰ আদৰ্শ ৰূপায়ণেৰে, শব্দৰ প্ৰবাহ বৈ যায় ৰাগ-অনুৰাগৰ বোলসনা পৰিমিত ৰূপৰ স্বাভাৱিক কথাৰ সুঁতিৰে।

স্বাভাৱিক বাক্‌স্পন্দৰ লগত ছন্দস্পন্দৰ মিল বিচৰা যৌগিক ৰীতিৰ ছন্দত তাৰে আঁত ধৰি আৰু কেইটামান বৈশিষ্ট্যৰ প্ৰতিফলন দেখা যায়। তাৰে প্ৰথম বৈশিষ্ট্যটো হ'ল, যৌগিক ছন্দত যিহেতু ধ্বনি-উপাদানৰ তুলনাত ভাব-উপাদানৰ প্ৰাধান্য বেচি, সেইবাবে সচৰাচৰ বিশুদ্ধ ছন্দগত পৰ্ববন্ধসমূহৰ অন্তৰালত ভাবগত বাক্যখণ্ডবোৰৰ মিল এটা প্ৰচ্ছন্ন হৈ থাকে। গতিকে, বাক্যখণ্ডৰ মিল বিচাৰি নোপোৱালৈকে ধ্বনিৰ প্ৰবাহ থমকি ৰ'ব নোখোজে। ফলস্বৰূপে, সচৰাচৰ পৰ্ববন্ধসমূহৰ ৰূপ অষ্টমাত্ৰিক-দশমাত্ৰিক পৰ্যন্ত বিস্তাৰিত হৈ পৰা দেখা যায়। শব্দৰ মাজেদি যতিৰ প্ৰবেশ স্বীকাৰ কৰি ল'ব নোখোজা কথা-প্ৰবাহৰ ছেদৰ সাহচৰ্যতেই ধ্বনিপ্ৰবাহৰ যতিৰ প্ৰকাশ এইটো ৰীতিৰ ছন্দৰ এক বিশেষ লক্ষণ। ইংৰাজী ছান্দসিকৰ আৰ্হিৰে এই লক্ষণটোৰ নাম থ'ব পাৰি, 'চাৰুযতি'[২]। দ্বিতীয়টো বৈশিষ্ট্য হ'ল, এইটো ৰীতিত ছন্দৰ এটা তৰলিত প্ৰবাহহে আছে—মাত্ৰাবৃত্ত ৰীতিৰ লেখীয়াকৈ চলচঞ্চল উৰ্মিলহৰ নাই। ইয়াৰ প্ৰতিটো দলৰ

২। diaeresis

ধ্বনি পৰৱৰ্তী দলটোৰ ধ্বনি ফুটি উঠালৈকে মাৰ যাবই নোখোজে। গতিকে, যৌগিক ৰীতিৰ ছন্দত মাত্ৰাবৃত্ত ছন্দৰ লেখীয়া পৰ্বতীয়া জুৰিৰ কুলুকুলু সুৰৰ প্ৰবাহ নাই, তাৰ সলনি আছে শান্ত নদীৰ নিছিগা ধাৰৰ প্ৰবাহ। তৃতীয়টো বৈশিষ্ট্য হ'ল, এইটো ৰীতিৰ ছন্দত ধ্বনিসাম্যৰ ক্ষতি নকৰাকৈ কবিয়ে তেওঁৰ কবিতাৰ মুক্তদলবোৰৰ সৰহভাগকে সদাই ৰুদ্ধদলৰ পৰিমাণ বঢ়াই গৈ থাকিব পাৰে। বাকী দুটা ৰীতিৰ ছন্দত—বিশেষকৈ মাত্ৰাবৃত্ত ৰীতিত সেয়া মুঠেই সম্ভৱ নহয়। অন্য এটা বৈশিষ্ট্য হ'ল, এইটো ৰীতিৰ সমমাত্ৰিক ভংগী প্ৰৱণতা। এই বিষয়ে যথাস্থানত আলোচনা কৰা হ'ব।

এবাৰ নেতিবাচক কথাও কৈ থ'ব পাৰি। অসমীয়া সাহিত্যৰ বহুতো সমালোচকে সংস্কৃত ছন্দৰ আৰ্হিত এই ছন্দৰীতিৰ নাম থৈছে, অক্ষৰবৃত্ত ছন্দ।[৩] লগতে আৰু এটা ভুল ধাৰণাৰো যোগান ধৰি আহিছে, এইটো ৰীতিত ছন্দৰ ধ্বনিসাম্য পোৱা যায় আখৰ গণনা কৰি।[৪] "তাৰ অৰ্থ হ'ল, ইয়াত পৰ্ববন্ধৰ ৰূপ নিৰ্ণয় কৰে বৰ্ণসংখ্যাৰ ব্যষ্টিয়ে। সেইটো ভুল পটিয়েদি গৈ কবি আৰু পাঠক উভয়েই মাজে মাজে বিমোৰত পৰে। সেয়া আঙুলিয়াই দেখুওৱাৰ আগতে কৈ থ'ব পাৰি, এই ছন্দৰীতিটো সংস্কৃত অক্ষৰবৃত্ত ছন্দৰ বিৱৰ্তিত ৰূপ নহয়—মাত্ৰাবৃত্ত ছন্দৰহে বিৱৰ্তিত ৰূপ। দ্বিতীয় কথাষাৰ হ'ল, সংস্কৃতত উচ্চাৰণ-পদ্ধতিৰ যি অশিথিল নিয়ম-নীতিৰ অনুশাসন আছে আৰু লিপি যিদৰে শ্ৰুতিৰ অনুগামী, অসমীয়াত সেই লক্ষণ সম্পূৰ্ণ বিৰল। গতিকে, চকুৰে দেখা আখৰ গণি কাণেৰে শুনা ধ্বনিৰ জোখ লোৱাৰ চেষ্টা বিফল আৰু নিৰৰ্থক। আগতে কৈ অহা হৈছে, এইটো ছন্দৰীতিত ৰুদ্ধদলৰ দ্বৈত ৰূপৰ কথা। ক'ত সি একমাত্ৰিক হ'ব আৰু ক'ত দ্বিমাত্ৰিক হ'ব, সেই কথাষাৰ নিৰ্ণয় কৰিব কাণেৰে শুনা ধ্বনিৰূপে—সংশ্লিষ্ট ৰুদ্ধদলটোৰ কোচাই লিখা অথবা মেলি লিখা দৃশ্যমান আখৰৰ ৰূপে নহয়। এটা উদাহৰণ দিলে কথাষাৰ স্পষ্ট হ'ব :

ৰামক দেখিয়া ৰাজা | চালিলন্ত গাৱ।
সাৰটি ধৰিতে লাগি | বঢ়াইলন্ত পাৱ॥
শোকে শিহৰিল গাৱ | নপাইলন্ত উলি।
ঢলিয়া পড়ন্তে ৰামে | ধৰিলন্ত তুলি॥

(মাধৱ কন্দলি, অযোধ্যাকাণ্ড)

---

৩. ত্ৰিদেৱেশ্বৰ নেওগ, সাহিত্য কি, পৃ. ১২

৪. তথা, তীৰ্থনাথ শৰ্মা, সাহিত্য-বিদ্যা পৰিক্ৰমা, পৃ. ২০৩

ইয়াত থকা দুটা একমাত্রিক কৰুদল 'ঐ' আৰু 'ঔ'ৰ লেখীয়াকৈ কোচাই লিখাৰ উপায় নাই। যেনি লিখা সত্ত্বেও, কৰুদল দুটাৰ বিপৰীতে একোটাকৈ মাত্রাব্যাষ্টিৰ লেখ ধৰিলেহে ছন্দৰ ধ্বনিসাম্য ৰক্ষা পৰে। 'পূর্বকবি অপ্রমাদী' গৰাকীয়ে কিন্তু কাণেৰে শুনা ধ্বনিৰ জোখটো শুনাৰ ধৰণেৰেই একোটাকৈ ব্যষ্টিৰেহে চিহ্নিত কৰিছে। ফলস্বৰূপে, ছন্দ ৰক্ষা পৰিছে আৰু ধ্বনিসাম্যটোও সঠিক ৰূপত পাইছে। আৰু এটা দৃষ্টান্ত দিব পাৰি:

I
ৰংঘৰ হ'ক | ধূলিত বিলীন |
গড়গাঁও হ'ক | বাঘৰ বাহ
I
সেইবুলি জানো | সিংহৰ পোৱালি |
II
মাংস তিয়াগি | চোৱাব ঘাঁহ
(এম ইব্রাহিম আলি, আহোম-কোঁৱৰ)

ইয়াত একেধৰণৰ অনুস্বৰান্ত কৰুদল তিনিটাৰ দুটাত দুটাকৈ মাত্রাব্যষ্টি সংস্থাপন কৰা হৈছে আৰু এটাত মাথোন এটাহে মাত্রাব্যষ্টি সংস্থাপন কৰা হৈছে। আখৰৰ আধাৰত ধ্বনিসাম্য বিচাৰি 'ৰংঘৰ' শব্দটো 'ৰঙ ঘৰ' বুলি হয়তো লিখিব পাৰি, কিন্তু, একেটা ধৰণেৰে 'মাংস' শব্দটো সদাই 'মাঙ্ স' বুলি লিখিলে, গোটেই বস্তুটোৱেই কৃত্রিম হৈ পৰিব। সন্দেহ নাই, ছন্দটোৰ ধ্বনিসাম্য অন্য ক'ৰবাতহে আছে।

খ ব্যষ্টি-বিভৰণৰ ৰীতি

যৌগিক ছন্দৰীতিত ধ্বনিসাম্যৰ যোগান ধৰে, দলসমূহৰ সমষ্টিগত কাল-দৈৰ্ঘ্যই। সহজকৈ ক'বলৈ হ'লে, এইটো ছন্দৰীতিত যি কোনো দলৰ মাত্রা-পৰিমাণেই তাৰ ব্যষ্টি-ৰূপৰ জোখ। সেই হিচাপে ই মাত্রাবৃত্ত ছন্দৰ লগৰীয়া। কিন্তু, মাত্রাবৃত্তৰ দৰে ইয়াৰ দুবিধ দলৰ মাত্রাব্যষ্টি পূর্বনির্ধাৰিত নহয়। ইয়াৰ কৰুদলবোৰৰ মাত্রাব্যষ্টি অভাৱনীয়ৰূপে স্থিতিস্থাপক—একেটা কৰুদলেই শব্দদেহত অৱস্থান অনুসৰি ভিন্নৰূপে বিবৃত আৰু ভিন্ন মূল্যৰ অধিকাৰী। গতিকে, এইটো ছন্দৰীতিত কেৱল মুক্তদলবেই উচ্চাৰণকাল এক মাত্রা পৰিমাণৰ নহয়, বহু সময়ত দ্রুত লয়ত উচ্চাৰিত কৰুদলবো মাত্রা-পৰিমাণ মুক্তদলৰ সমান। আচলতে, দৈনন্দিন কথা-বতৰাত ব্যৱহৃত অসমীয়া ভাষাৰ বাক্স্পন্দত সেইটোৱেই ঘটে। যৌগিক ৰীতিটো যিহেতু কথাৰ ভাষাৰ ওচৰ, গতিকে ইয়াৰ ছন্দ-স্পন্দতো তাৰ প্রতিফলন অনিবার্য। আৰু তাৰ ফলশ্রুতিটো হ'ল, এই ৰীতিৰ ছন্দত

প্ৰতিটো দলৰ বিপৰীতে ব্যাষ্টি-সংস্থাপন এক অতি জটিল পদ্ধতিৰ কেইবাটাও সূত্ৰৰ দ্বাৰা নিয়ন্ত্ৰিত।[৫]

সিবিলাকৰ ভিতৰত প্ৰথম সূত্ৰটো হ'ল, যি কোনো মুক্তদল শব্দদেহত তাৰ স্থান নিৰ্বিশেষে মাথোন এটা মাত্ৰাব্যাষ্টিৰ অধিকাৰী, আৰু শব্দৰ অন্তিম ৰুদ্ধদল নিৰ্বিকল্পে দুটা মাত্ৰাব্যাষ্টিৰ অধিকাৰী। এই প্ৰথম সূত্ৰটো একাধাৰে সহজ আৰু অনড়-অচৰ। এইখিনিতে মনত ৰাখিবলগীয়া কথা এয়াৰ হ'ল, এটা মাত্ৰ দলেৰে গঠিত শব্দৰ ৰুদ্ধদলক শব্দৰ অন্তিম ৰুদ্ধদল বুলিয়েই বিবেচনা কৰা হয়। এইটো সূত্ৰ পাৰ হৈয়েই দ্বিতীয়টো সূত্ৰ। এইটো সূত্ৰই নিয়ন্ত্ৰণ কৰে, শব্দদেহৰ অপ্ৰান্তিক ৰুদ্ধদলৰ ব্যাষ্টিৰূপ। সূত্ৰটো হ'ল, অপ্ৰান্তিক ৰুদ্ধদল তাৰ সংকুচিত মাত্ৰাৰূপেৰে সচৰাচৰ মাথোন এটা ব্যাষ্টিৰহে অধিকাৰী হ'ব পাৰে। এই দুটা সূত্ৰৰ গা'তে আঁউজি যৌগিক ছন্দৰীতিৰ ব্যাষ্টি-বিতৰণৰ সামঞ্জস্যপূৰ্ণ স্থূল ৰূপটো পোৱা যায়। এই দুটা সূত্ৰৰ পোহৰতে এইটো ৰীতিৰে ৰচিত কবিতাৰ ছন্দোলিপি কৰিব পাৰি। তাৰে দুটা দৃষ্টান্ত :

১. ব্যথাভৰা জীৱনৰ | পুঞ্জীভূত বেদনা বিপুল
নিবেদিছোঁ চৰণত | এই মোৰ অন্তৰ আকুল
যদিও জীৱন ব্যৰ্থ | তথাপিতো তুমি স্বামী মোৰ
বুজা নাই একোঅৰ্থ | হিঁয়া মোৰ বিষাদেৰে পূৰ

(অতুল হাজৰিকা, দেৱদাসী)

২. যিছাটি জোনাক দেহি | আজিও পোৱাহি নাই |
ধৰণীৰ ধূলিৰ পৰশ
তুমি সেই আনন্দৰ | আগমনী অনুভূতি |
যৌৱনৰ প্ৰকাশ হৰষ

৫, প্ৰবোধচন্দ্ৰ সেন, ছন্দোগুৰু ৰবীন্দ্ৰনাথ, পৃ ৪০—৪৫। দিলীপকুমাৰ ৰায়, ছান্দসিকী, পৃ. ৯৬-১০৫। উল্লেখযোগ্য যে, অসমীয়া ছন্দৰ ক্ষেত্ৰত বাংলা ছন্দতত্ত্বৰ আটাইকেয়োটা সূত্ৰ অবিকল একে নহয়।

পঙ্কৰ কলঙ্ক ঢাকি। পঙ্ক-বেদনাৰে তুমি।
নিষ্কলঙ্ক পূৰ্ণ শতদল
তোমাৰ পাহিতে সখি। বিশ্বৰ মাধুৰী শেষ।
শেষ তাতে অমৃত-গৰল

(দেৱকান্ত বৰুৱা, ওলগ)

দুয়োটা দৃষ্টান্ততে আটাইবোৰ শব্দদেহৰ অপ্ৰান্তিক রুদ্ধদলবে বিপৰীতে একোটাকৈহে মাত্ৰাব্যাপ্তি স্থাপন কৰা হৈছে। ভালকৈ টলকি চালেই ধৰিব পৰা যাব, সংকুচিত রুদ্ধদল থকা সংশ্লিষ্ট আটাইকেয়োটা শব্দই তৎসম শ্ৰেণীৰ। কিন্তু, অন্যান্য শ্ৰেণীৰ শব্দান্তৰ্গত অপ্ৰান্তিক রুদ্ধদলৰ ক্ষেত্ৰত এই নিয়মৰ ব্যতিক্ৰম ঘটে। সেইকাৰণেই, সংশ্লিষ্ট সূত্ৰটোত 'সচৰাচৰ' শব্দটো বিশেষভাৱে ব্যৱহৃত হৈছে।

তৃতীয় সূত্ৰটো হ'ল, তদ্ভব অথবা দেশক আৰু বিদেশী ভাষাৰ তোলনীয়া শব্দৰ ক্ষেত্ৰত আনকি শব্দদেহৰ অপ্ৰান্তিক রুদ্ধদলৰ বিপৰীতেও দুটাকৈ মাত্ৰাব্যাপ্তি স্থাপন কৰা হয়। কাৰণ, সিবোৰৰ মাত্ৰিক ৰূপটো সাধাৰণতে প্ৰসাৰিত। তলত প্ৰত্যেকবিধৰে দৃষ্টান্ত থকা একোটাকৈ স্তৱক দাঙি ধৰা হ'ল :

১ পথাৰৰ লখিমীয়ে। বতাহত হালেজালে।
পুৱাৰ নিয়ৰে দিয়ে। আঁৰ ওৰণিৰ
সোণোৱালী শইচৰ। ডুপৰীয়া হাঁহিটিত।
চেৰে চেৰে নাচি উঠে। হিয়া দাউনীৰ

(যতীন্দ্ৰনাথ দুৱৰা, নোলোৱা সমল)

২ লাগিছে ভাগৰ বৰ।
কৰচোন থৰথৰ।
মেটমৰা ভাৰ মোৰ। সিপাৰত থ'ই
পাৰিলে জিৰণি লওঁ। এৰৰত গ'ই

(গনেশ গগৈ, পাৰ কৰি দে মোক)

৩. ৰূপ-ৰস-গন্ধ | পৰশ প্ৰেমত

ii

জিনিলি পিয়াৰা | হিন্দুস্থান

ii

বাদ্‌ছা-হেৰেম | কৰি গুলজাৰ

দিল-দৰিয়াত | তুলিলি বান

(ৰঘুনাথ চৌধাৰী, গোলাপ)

ব্যাখ্যাৰ প্ৰয়োজন নাই, কোনটো শব্দৰ কোনটো অপ্ৰান্তিক ৰুদ্ধদল কিয় দ্বিমাত্ৰিক। প্ৰথমটো স্তবকৰ 'শইচ' শব্দটো সংস্কৃত 'শস্য' শব্দৰ তদ্ভব ৰূপ, 'দাউনী' শব্দটো নিৰহ-নিপানী দেশজ শব্দ। দ্বিতীয়টো স্তবকৰ 'থৰথৰ' আৰু 'মেটমৰা' দুয়োটা শব্দই দেশজ। ঠিক তেনেকৈয়ে, তৃতীয়টো স্তবকৰ 'হিন্দুস্থান', 'বাদ্‌ছা-হেৰেম' আৰু 'গুলজাৰ' তিনিওটা শব্দই বিদেশী ভাষাৰ আগন্তুক-শব্দ।

চতুৰ্থটো সূত্ৰই নিয়ন্ত্ৰণ কৰে, তৎসম শব্দবো অন্তৰ্গত অপ্ৰান্তিক ৰুদ্ধদল বিকল্পে দ্বিমাত্ৰিক ৰূপত প্ৰসাৰিত হৈ পৰাৰ কথাখিনি। সূত্ৰটো হ'ল—সন্ধিসিদ্ধ, সমাসবদ্ধ আৰু পৰসৰ্গযুক্ত শব্দবিশেষৰ পূৰ্বপদত অন্তিম দলস্বৰূপে ব্যৱহৃত ৰুদ্ধদল তৎসম শব্দভুক্ত হ'লেও দ্বিমাত্ৰিক ৰূপৰ অধিকাৰী হয়। তলত প্ৰত্যেক বিধৰে দৃষ্টান্ত থকা তিনিটা স্তবক তুলি দিয়া হ'ল :

১ নাজানো পূজাৰ বিধি | বন্দনাৰ ৰীতি

ii

বীণাপাণি বাগ্দেৱী | চৰণ তোমাৰ

কিৰূপে পূজিম হায় | বন্দিম কিমতে

(পদ্মনাথ গোহাঞিবৰুৱা, বাগ্দেৱী বন্দনা)

২ কোন সুন্দৰীৰ | নিমজ গালত

ফুটাই তুলিলি | চিকুণ কাজ

উঠিল প্ৰেমিক | ছাহজাহানৰ

ii

ভুবনবিজয়ী | মৰ্মৰ তাজ

(ৰঘুনাথ চৌধাৰী, গোলাপ)

৩.　　সামৰি পাহৰি গৈ |
　　　　মেলি আধা প্ৰাণটি
　　উদঙাই ঢাকি থৈ |
　　　　উঠি অহা বুকুটি
　　　　　　(চন্দ্ৰকুমাৰ আগৰৱালা, মাধুৰী)

ব্যাখ্যা কৰিবলগীয়া একো নাই। দুই মাত্ৰাযুক্ত অপ্ৰান্তিক ৰুদ্ধদল তিনিটাৰ লগত সংশ্লিষ্ট শব্দকেইটা ক্ৰমে সন্ধিসিদ্ধ, সমাসবদ্ধ আৰু পৰসৰ্গযুক্ত।

এইখিনিতে আৰু এবাৰ কথা কৈ থ'ব পাৰি। কেতিয়াবা সমাসবদ্ধ শব্দটো দুটাতকৈ অধিক শব্দৰ উপাদান লৈ গঠিত হ'ব পাৰে। তেনে ক্ষেত্ৰত প্ৰতিটো মূল শব্দৰ প্ৰান্তিক ৰুদ্ধদল দ্বিমাত্ৰিক ৰূপত বিধৃত হয়। তাৰ এটা দৃষ্টান্ত :

তুষাৰ-ধৱল-কান্তি | ধৰিছে বিপুল
যেন সুৰ-তৰঙ্গিনী | পুলকে আকুল
　　　　(ৰঘুনাথ চৌধাৰী, দহিকতৰা)

দেখাত যদিও ৰুদ্ধদলৰ এই দ্বৈত ৰূপটো যথেষ্ট জটিল, আচলতে কিন্তু সিমান জটিল নুঠেই নহয়। যাথোন শব্দৰ অংগসংস্থান সম্পৰ্কে স্বচ্ছ ধাৰণা এটা লৈ, তাৰ পৰিপ্ৰেক্ষিতত এই কেইষাৰ কথা মনত ৰাখিলেই হ'ল :

১　যি কোনো শব্দৰ প্ৰান্তিক ৰুদ্ধদল নিৰ্বিকল্পে দ্বিমাত্ৰিক।

২　যি কোনো তৎসম শব্দৰ অপ্ৰান্তিক ৰুদ্ধদল সচৰাচৰ একমাত্ৰিক।

৩　তদ্ভৱ অথবা অসংস্কৃতীয়া শব্দৰ অপ্ৰান্তিক ৰুদ্ধদল সচৰাচৰ দ্বিমাত্ৰিক।

৪.　যৌগিক শব্দৰ অন্তৰ্গত অংশসমূহৰ অপ্ৰান্তিক ৰুদ্ধদল সাধাৰণতে দ্বিমাত্ৰিক।

কথাকেইটা স্পষ্ট। ব্যাখ্যা অপ্ৰয়োজনীয়।

তথাপি, ছন্দস্পন্দৰ দ্বিমাত্ৰিক আৰু ত্ৰিমাত্ৰিক ভংগীৰ আলম লৈ কেতিয়াবা শেষৰ তিনিটা ক্ষেত্ৰত ব্যষ্টি-সংস্থাপনৰ বৈকল্পিকতাই দেখা দি যায়হি। দ্বিতীয়টো নিয়মৰ পৰিপ্ৰেক্ষিতত তেনেকুৱা বৈকল্পিকতাৰ দৃষ্টান্ত এইকেইটা :

১.　শান্ত সৌম্য | সুকোমল তনু |
　　　　তুমি বলোৰাম | অথবা শিৱ
　　কিম্বা পুণ্যশ্লোক | নল অৱতাৰ |
　　　　প্ৰিয়ম্বদা তুমি | সবাৰে প্ৰিয়
　　　　　　(শৈলধৰ ৰাজখোৱা, নিয়তি)

২ উদ্দেশি সেই | নিৰুদ্দেশ কোন | মৰ্য়াপী দেৱ
সৰি পৰা মোৰ | শেৱালিয়ে আজি | কৰিছে সেৱ
(ৰত্নকান্ত বৰকাকতী, শেৱালি)

৩ মই] শুকান জেঠৰ | মল্লাৰ ৰাগিনী | শুকান বাঁহৰ গাৰ
মই] শুকান নিশ্বাস | আদি যৌৱনৰ | বিৰহৰ বেদনাৰ
মই] মহা আহাৰৰ | মেঘ-মল্লাৰ | গাইছোঁ মেঘত উঠি
মই] বিৰহী যক্ষৰ | দগ্ধ বিৰহৰ | উন্মনা স্তুতি-নতি
(মহেশ্বৰ নেওগ, কবিতা)

প্ৰতিটো স্তৱকতে দ্বিতীয়টো নিয়মৰ যেৰ নেমানি অপ্ৰান্তিক ৰুদ্ধদলে দুটা মাত্ৰাব্যাপ্তি দাবী কৰাৰ দৃষ্টান্ত আছে। অথচ, দ্বিতীয় আৰু তৃতীয় স্তৱক দুটাত অবিকল একে ৰুদ্ধদলৰ দৃষ্টান্তও আছে, যি নিয়মৰ যেৰ মানি গাইপতি একোটাকৈ মাত্ৰাব্যাপ্তিৰ মূল্য লৈয়েই সন্তুষ্ট। অথচ, ক'তো কোনো ছন্দপতন ঘটা নাই। প্ৰশ্ন উঠে, এয়া কেনেকৈ সম্ভৱ হৈছে? উত্তৰটো স্পষ্ট, সংশ্লিষ্ট পৰ্বটোৰ ছন্দস্পন্দত প্ৰতিফলিত বিশিষ্ট ভংগীৰ কাৰণে।

আচল ৰহস্যটো হ'ল, য'তে কোনোবা এটা পৰ্বৰ উপাদানস্বৰূপ উপপৰ্বসমূহৰ আদৰ্শ-বিন্যাসত মাত্ৰাব্যাপ্তিৰ নাটনি পৰে, ত'তে অপ্ৰান্তিক ৰুদ্ধদলত প্ৰত্যাশিত মাত্ৰাব্যাপ্তি এটাৰ যোগান ধৰি সংশ্লিষ্ট দলটোক কবিৰ কল্পনা-ছন্দই অলপ প্ৰসাৰিত কৰি লয়। ছান্দসিকেও সেইদৰেই পৰ্ববিশেষত ধ্বনিসাম্যৰ নাটনিখিনি পূৰাই লয়। ওপৰৰ স্তৱক তিনিটাৰ প্ৰথম পৰ্বটোত ধ্বনিসাম্যৰ বাবে দুই মাত্ৰা পৰিমাণৰ সৰৱ ধ্বনিৰ নাটনি পৰে. আনহাতে, সেই পৰ্বটোত দুটা অপ্ৰান্তিক ৰুদ্ধদল আছে। স্বাভাৱিকতে, সংশ্লিষ্ট শব্দ দুটা তৎসমজাতীয় হোৱা সত্ত্বেও আপোনাআপুনি অলপ প্ৰসাৰিত ৰূপত বিয়পি পৰে। আৰু, তাৰ ফলস্বৰূপে, সিহঁত ৩.৩ ৰূপকল্পত ধ্বনিত হৈ উঠে। ঠিক সেইদৰে, দ্বিতীয়টো স্তৱকত ওচৰাওচৰিকৈ থকা দুটা পৰ্বৰ সমজাতীয় অপ্ৰান্তিক ৰুদ্ধদলটো দুই ভিন্ন ধৰণেৰে উচ্চাৰিত হৈছে। প্ৰথম পৰ্বটোৰ অপ্ৰান্তিক ৰুদ্ধদলটো অলপ প্ৰসাৰিত কৰাৰ লগে লগে সি একমাত্ৰা পৰিমাণৰ ব্যাপ্তিৰে শূন্যতাখিনি পূৰাই লৈছে আৰু উপপৰ্ব দুটা ৪.২ ৰূপকল্পত বিন্যস্ত হৈ পৰিছে। অথচ, দ্বিতীয় পৰ্বটোত ধ্বনিসাম্যৰ বাবে প্ৰয়োজনীয় মাত্ৰাব্যাপ্তিৰ নাটনি ঘটা নাই কাৰণেই একেটা ৰুদ্ধদল

'উদ' এক মাত্ৰাৰ বিস্তাৰ পাযেই সন্তুষ্ট। ই যেনিবা একেখন দীঘলীয়া আৰামী বেঞ্চত হেঁচা-ঠেলা কৰি বহাৰ ধৰণ, আৰু আগৰটো যেনিবা তাতে সেৰেঙা দেখি লেপেটা কাঢ়ি বহাৰ ধৰণ। আকৌ, তৃতীয়টো স্তবকৰ এটা চৰণত 'মল্লাৰ' শব্দটো ত্ৰিমাত্ৰিক—স্বাভাৱিকভাৱেই তাৰ অপ্ৰান্তিক ৰুদ্ধদলটো মাথোন একমাত্ৰিক। আন এটা চৰণত সেই একেটা 'মল্লাৰ' শব্দই চতুৰ্মাত্ৰিক—আৰু তাৰ অপ্ৰান্তিক ৰুদ্ধদলটো প্ৰসাৰিত দ্বিমাত্ৰিক। উল্লেখযোগ্য যে, যৌগিক ৰীতিৰ ছন্দত মৌনমাত্ৰাৰ ব্যৱহাৰ বিৰল আৰু কেৱল তাত্বিক। এইটো পৰিপ্ৰেক্ষিততে তৎসম শব্দৰ অন্তৰ্গত ৰুদ্ধদলো যৌগিক ৰীতিৰ ছন্দত বিকল্পে দ্বিমাত্ৰিক দল বুলি স্বীকাৰ কৰিবলগীয়া হয়।

আনহাতে, ধ্বনিসাম্যৰ প্ৰযোজনতে কেতিযাবা চতুৰ্থটো নিযমৰ যেৰ ভাঙি সন্ধিসিদ্ধ শব্দৰো পূৰ্বপদৰ অন্তিম ৰুদ্ধদল সংকুচিত কৰাৰ দৃষ্টান্ত যথেষ্ট পৰিমাণে পোৱা যায়। তেনেকুৱা বৈকল্পিক সংকোচনৰ দুটামান দৃষ্টান্ত তুলি দিয়া হ'ল :

১ শুন নাৰৰীযা | চিৰঞ্জীৱী হৈ
ৰ'বি চিৰকাল | পৃথিৱীত তই
(শৈলধৰ ৰাজখোৱা, নিয়তি)

২ বনস্পতি দ্ৰুমদলে | নৱপল্লৱেৰে
জনাইছে হৃদয়ৰ | গুপ্ত সম্ভাষণ
(ৰঘুনাথ চৌধাৰী, গিৰিমল্লিকা)

৩ কোন কাহানিয়ে তুমি | হৰি নিছা মোৰ |
প্ৰীতিভৰা প্ৰণয়ৰ লাৰু
অন্তৰ্দাহী বাৱণৰ | চিতা-জুইকুৰা |
কোনদিনা দুমাবনো আৰু
(ৰঘুনাথ চৌধাৰী, ফুল-শয্যা)

স্বীকাৰ কৰিব লাগিব, এনেবোৰ অপ্ৰান্তিক ৰুদ্ধদলৰ বৈকল্পিক সংকোচনে সিবিলাকৰ স্বৰকাল উচ্চাৰণক অলপ আমনি নকৰাকৈ নেথাকে।

আৰু এবাৰ কথা, যৌগিক ছন্দৰীতিত মাথোন শব্দৰ অন্তৰ্গত অপ্ৰান্তিক ৰুদ্ধদলৰহে এই বিচিত্ৰ সংকোচন-প্ৰসাৰণৰ দ্বৈত ৰূপটো পৰিলক্ষিত হয়। শব্দৰ প্ৰান্তিক ৰুদ্ধদলৰ ক্ষেত্ৰত কিন্তু তাৰ মাত্ৰামূল্য স্থিৰ-নিৰ্ধাৰিত। তাৰ কিবা হেৰফেৰ ঘটিলেই ছন্দপতন

অনিবাৰ্য। আনকি, বহুতো ভাল কবিৰ ৰচনাতো ছন্দপতন ঘটে, যদিহে সিজনে চকুৰে দেখা পোৱা আখৰৰ চপাই অথবা মেলি লিখা ৰূপটোকে কাণেৰে শুনা ধ্বনিৰো ৰূপ বুলি ভুল কৰি পেলায়। তাৰে এটা দৃষ্টান্ত :

উচুপি নিচুকি গৈ।

খন্তেকীয়া ঠেহটি

লুকুৰা-ভুমুকাকৈ।

ছঁয়ামযা পেছটি

হাহোৰেই নে কান্দোকৈ।

ছলছলীযা চকুটি

ধেমালি-খণ্ডৰ নৈ।

মিঠা গাঁঠি থোপাটি

(চন্দ্ৰকুমাৰ আগৰৱালা, মাধুৰী)

এই অপূৰ্ব সৌন্দৰ্যময় কবিতাটোৰো ছন্দই এঠাইত উজুটি খাইছে। 'কান্দোকৈ' শব্দটোৰ প্ৰান্তিক ৰুদ্ধদলটো একমাত্ৰিক বুলি ধৰাৰ উপায় নাই। সি একান্তৰূপেই দ্বিমাত্ৰিক, আৰু তেনেকৈ ধৰিলেও সংশ্লিষ্ট পৰটো নৱমাত্ৰিক হৈ পৰে। লগতে ৮ ৭ বিন্যাসৰ চৰণবন্ধটোৰো নিৰ্দিষ্ট ৰূপটো নোহোৱা হৈ যায়। সিদ্ধান্ত কৰিব পাৰি, যৌগিকত শব্দপ্ৰান্তিক ৰুদ্ধদলৰ ক্ষেত্ৰত নিযমৰ কোনো বিকল্প নাই।

গ মাত্ৰাব্যাপ্তিৰ নম্যতা

যৌগিক ৰীতিৰ ছন্দত যে অপ্ৰান্তিক ৰুদ্ধদলসমূহক কবিসকলে যিটো ধৰণেৰে ভাঙি দিব খোজে, সিবিলাকে সেইটো ধৰণেৰেই গঢ লয়—সেয়া কেৱল কেইটামান নিৰ্দিষ্ট নীতি-নিয়মৰ প্ৰতিফলন নহয়। আচলতে, সি এই ৰীতিত ব্যৱহৃত ৰুদ্ধদলসমূহৰ এটা বিশেষ গুণৰহে ফলশ্ৰুতি। সেই গুণটো হ'ল, সিবিলাকৰ স্বাভাৱিক আয়তনৰ নম্যতা। দ্বিমাত্ৰিক আয়তনবিশিষ্ট ৰুদ্ধদলসমূহৰ ওজনটো যেনেকৈ লঘু, সিবিলাকৰ দাৰ্ঢ্য বোলা গুণটোও তেনেকৈ পাতল আৰু পনীয়া। ছন্দপ্ৰবাহৰ ক্ষিপ্ৰতৰ গতিত সেইবোৰ যেতিয়া মাথোন একমাত্ৰিক আয়তনবিশিষ্ট হৈ উঠে, তেতিয়া সেই একেবোৰ নিৰ্ভাৰ দলেই অত্যন্ত গম্ভীৰ আৰু ঘনিল হৈ পৰে। কথাষাৰ ব্যাখ্যা কৰিবৰ বাবে কেইটামান কবিতাৰ স্তৱক সাজি ল'ব পাৰি :

১ (ক) থৰথৰ দৰকাৰ | চৰকাৰী কথা
টেকেলাটো ততালিকে | জিলাল'ই পঠা

(খ) চৰ্কাৰে দৰ্কাৰী কথা | পঠিয়ালে সুধি
থাউকতে আমোলাই | উলিয়ালে বুধি

২. (ক) গধূলি মেলিলে পাহি | হাচ্‌নাহানাৰ
বেহেলাত কঁপি গ'ল | বসন্ত বাহাৰ

(খ) মেলিলে সন্ধিয়া হান্না- | হানাৰ পাপৰি
ফুলনিত ভৰপূৰ | অপৰূপা পৰী

যৌগিকত অপ্ৰান্তিক ৰুদ্ধদলসমূহৰ মাত্ৰাব্যাপ্তিৰ এই স্থিতিস্থাপক গুণটো থকাৰ বাবেই সম্ভৱ হ'ব পাৰে, একেটা ৰুদ্ধদলকে ভিন বিন্যাসৰ ৰূপকল্পত ভিন পৰিমাণৰ ব্যাপ্তিৰে তাৰ আয়তনটো নিৰূপিত কৰা। মন কৰিবলগীয়া কথাষাৰ হ'ল, মাত্ৰাব্যাপ্তিৰ পৰিমাণটো নিৰ্ভৰ কৰে, ব্যৱহৃত শব্দসমূহৰ বিন্যাসৰ লগত খাপ খাই পৰা-নপৰাৰ ওপৰত। আৰু প্ৰতিটো শব্দৰ আয়তন কেনেকুৱা ধৰণৰ হ'লে সি ধ্বনিসাম্যৰ লগত ৰজিতা খোৱাকৈ উপপৰ্বসমূহৰ এটা সুষম ৰূপকল্পৰ যোগান ধৰিব পাৰিব, সেই কথাষাৰো গুৰুত্বপূৰ্ণ। আনহাতে, এইষাৰ কথাও স্মৰণযোগ্য যে, কেৱল তত্ত্বৱ অথবা দেশজ অথবা বিদেশী ভাষাৰ আলহী-শব্দৰ ক্ষেত্ৰতহে অপ্ৰান্তিক ৰুদ্ধদলৰ এই

স্থিতিস্থাপকতা পৰিলক্ষিত হয়। ইহঁত সচৰাচৰ প্ৰসাৰিত ৰূপৰ দ্বিমাত্ৰিক. কিন্তু ছন্দস্পন্দৰ ক্ষিপ্ৰ গতিয়ে বিচাৰিলেই সংকুচিত ৰূপতো তৎক্ষণাৎ সঁহাৰি জনাবলৈ প্ৰস্তুত। এইখিনিতে ইহঁতৰ লগত তৎসমজাতীয় শব্দবোৰৰ মৌল প্ৰভেদ। আৰু এটা কথা, অসমীয়া কবিসকলে মাত্ৰাব্যাপ্তিৰ পৰিমাণৰ উমান দিবলৈ বহু সময়তে সংশ্লিষ্ট শব্দবোৰৰ আখৰ-জোটনিও বিকল্পৰূপত যোগান ধৰাটো এটা সাধাৰণ অভ্যাস, যিটো ৰীতি ওপৰৰ নমুনা-কবিতা কেইটাতো অনুসৰণ কৰা হৈছে। সেইবুলিয়েই ভুল কৰাৰ অৱকাশ নাই—মাত্ৰাব্যাপ্তিৰ পৰিমাণ লিখিত আখৰৰ সংখ্যাই নিৰ্ণয় কৰিছে। তলৰ কবিতাফাকিয়েই কথাষাৰ স্পষ্ট কৰি দিব:

II I
কৈকেয়ী মাৰে বৰ | লৈলন্ত ৰাজাত
ভৰতক ৰাজা পাতি- | বন্ত অযোধ্যাত

(মাধৱ কন্দলি, ৰামায়ণ: অযোধ্যাকাণ্ড)

অপ্ৰান্তিক ৰুদ্ধদলত দুই মাত্ৰাৰ ব্যাপ্তি স্থাপন কৰা হ'ব বুলিয়েই ইয়াত 'ঐ-কাৰ'ডালৰ সলনি আখৰ-জোটনিত মেলি লেখাৰ চেষ্টা কৰা হোৱা নাই।

যি কি নহওক, যৌগিক ৰীতৰ ছন্দত অপ্ৰান্তিক ৰুদ্ধদলৰ এই নমাতাক আশ্ৰয় কৰিয়েই, গোটেই ছন্দৰীতিটোৰ অন্য এটা তাৎপৰ্যপূৰ্ণ বৈশিষ্ট্যৰ উমান ল'ব পাৰি। সেই বৈশিষ্ট্যটোকেই প্ৰতিবেশী বাংলা ভাষাৰ ছন্দতত্ত্বৰ পৰিপ্ৰেক্ষিতত কবিগুৰু ৰবীন্দ্ৰনাথ ঠাকুৰে 'পয়াৰৰ শোষণশক্তি'[৬] আখ্যা দিছে। অসমীয়া ছন্দৰ ক্ষেত্ৰত গুণটো কেৱল পয়াৰ (৮ ৬) নামৰ এক বিশেষ ছন্দসজ্জাৰ পৰিসীমাতে সীমাবদ্ধ হৈ থকা নাই— ই যৌগিক ছন্দৰীতিৰ যি কোনো ছন্দসজ্জাৰ ক্ষেত্ৰতে প্ৰযোজ্য। গুণটো হ'ল, এইটো ছন্দৰীতিত মাত্ৰাব্যাপ্তিৰ সামগ্ৰিক পৰিমাণৰ বঢ়া-টুটা নঘটোৱাকৈ মুক্তদল সমূহক অপ্ৰান্তিক ৰুদ্ধদললৈ পৰিবৰ্তিত কৰিব পৰা স্বাধীনতা। মাত্ৰাব্যাপ্তি সমূহৰ প্ৰত্যেকেই যেন মুক্তদলৰ জোখত স্থিৰ কৰা সময়-মানেৰেই ৰুদ্ধদলৰ মাত্ৰাব্যাপ্তিত সম্ভাব্য অতিৰিক্ত সময়খিনি শুহি লৈ তাক মুক্তদলৰ মাত্ৰাব্যাপ্তিৰ সময়লৈ ৰূপান্তৰিত কৰি পেলাব পাৰে। মুঠ কথা হ'ল, চৰণবন্ধত ব্যৱহৃত মুক্তদল আৰু অপ্ৰান্তিক ৰুদ্ধদলৰ আনুপাতিক ৰূপৰ সালসলনি ঘটিলেও ধ্বনিসাম্যৰ কালগত পৰিমাণৰ কোনো সালসলনি নঘটে। সালসলনি বুলিবলৈ মাথোন ইমানেই ঘটিব, অপ্ৰান্তিক ৰুদ্ধদলৰ অনুপাত বঢ়াৰ লগে

৬ ৰবীন্দ্ৰ ৰচনাৱলী (বিশ্বভাৰতী সংস্কৰণ) খণ্ড ২১, পৃ ৩০৩

লগে ছন্দৰ সুৰটো ক্ৰমে বেচি দৃঢ়পিনদ্ধ আৰু গম্ভীৰৰ পৰা গম্ভীৰতৰ হৈ আহিব। তলত কেইটামান স্তৱক তুলনাৰ উপযোগীকৈ তুলি দিয়া হ'ল:

১. (ক) ৰমণীৰ কমনীয় | মাধুৰী মধুৰ
আধাফুটা আধামাত | সৰগ শিশুৰ

(লক্ষ্মীনাথ বেজবৰুৱা, অৱশেষ)

(খ) অখণ্ড সত্যৰ মূৰ্তি | অখণ্ড ভাৰত
খণ্ডিতা মূৰ্ছিতা তুমি | নহ'বা জাগ্ৰত

(ৰত্নকান্ত বৰকাকতী, খণ্ডিতা ভাৰত)

২. (ক) পদুম ফুলৰ | পাপৰি নহয় |
পাপৰি প্ৰাণৰ মোৰ
সুখৰ নহয় | দুখৰ নহয় |
প্ৰেমভৰা চকু-লোৰ

(গণেশ গগৈ, পাপৰি)

(খ) মন্দ মন্দ মৰু- | ৰন্দ মদগন্ধে |
মোদিত মাধৱী কুঞ্জ
মৃদু মধু ৰসে | মথিত মৰ্দিত |
মঞ্জুল মঞ্জুল পুঞ্জ

(ৰঘুনাথ চৌধাৰী, মাধুৰী)

নক'লেও হয়, প্ৰথম দুটা স্তৱক পয়াৰৰ আৰু পাচৰ দুটা স্তৱক দুলড়ী (৬ ৬ ৮) ছন্দসজ্জাৰ।

ফঁহিয়াই চালে বুজিব পাৰি, ছন্দবন্ধ একে হোৱা সত্বেও প্ৰথমটো পয়াৰৰ ছন্দস্পন্দৰ লগত দ্বিতীয়টো পয়াৰৰ ছন্দস্পন্দৰ অমিল কোনখিনিত। মাথোন মুক্তদল আৰু দ্বিমাত্ৰিক ৰুদ্ধদলৰ গোথনিৰে প্ৰথমটো পয়াৰৰ ছন্দস্পন্দ গীতিধৰ্মী, দ্বিতীয়টো পয়াৰত কেইবাটাও সংকুচিত ৰুদ্ধদলে তাৰ সুৰটো গাঢ় কৰি তুলিছে। দুলড়ী দুটাৰ বিষয়েও সেই একেষাৰ কথাকেই ক'ব পাৰি। আচল কথাষাৰ হ'ল, মাত্ৰাব্যষ্টিৰ 'শোষণশক্তি'যে সংশ্লিষ্ট পৰ্ববন্ধত দলবিলাকৰ সমাৱেশ নিশ্ছিদ্ৰ কৰি তোলে। আনহাতে, সেই 'শোষণশক্তি' ব্যৱহৃত নোহোৱা'ক থাকিলে, দলবিলাক ৰুণজুনাই উঠিব'ল সুযোগ ওলায়।

আৰু এষাৰ কথা, মুক্তদলক এইদৰে সংকুচিত ৰুদ্ধদল'ল সলাই লোৱাৰ সীমা এটা আছে। কোনোবাখিনিত গৈ প্ৰক্ৰিয়াটো থমকি পৰে, সেই ঘেৰটো পাৰ হৈ পৰ্ববন্ধৰ ৰূপ সলনি নকৰা'ক আৰু এটা মুক্তদলো ৰুদ্ধদললৈ ৰূপান্তৰিত কৰাৰ উপায় নেথাকে। চুটি পদক্ষেপৰ ছন্দবন্ধত সেই সীমাৰ ঘেৰ লৈ অহা মুহূৰ্ত্তটোৰে সোনকালে ভূমকিয়াই যায়হি। তাৰো সঠিক উমান ল'ব পাৰি, পয়াৰৰ দুটা চৰণ চতুৰ্মাত্ৰিক পৰ্ববন্ধত এইদৰে থাপি লৈ :

ভাগি গ'ল | বীণধ্বনি | ছিগি গ'ল | তাঁৰ
বৈ গ'ল | অৱশেষ | অমিয় জো- | কাৰ

ইয়াৰে প্ৰতিটো চৰণত দুটা-এটা মুক্তদল সংকুচিত ৰুদ্ধদল'ল সলাই চাব পাৰি, তলত দিয়া ধৰণটোৰে :

ভগ্ন হ'ল | বীণধ্বনি | ছিন্ন হ'ল | তাঁৰ
মূৰ্ছনাত | লীন হ'ল | সংগীতৰ | ভাৰ

এই ঘেৰটো পাৰ হৈ মুক্তদলৰ সলনি সংকুচিত ৰুদ্ধদল ব্যৱহাৰ কৰিব নোৱাৰি। আন নালাগে, এইকণ পৰিৱৰ্তনৰ আশ্ৰয় লওঁতেই প্ৰতিটো চৰণত ৫ ৪ ৫ ২ বিন্যাসৰ

ৰূপকল্প এটাই ভূমুকিয়াই গ'লহি বুলিযেই ক'ব পাৰি। যি কি নহওক, 'লীন হ'ল' পৰ্বটো সলাই যদি 'লুব্ধ হ'ল'ৰ লেখীয়া কিবা এটা কৰি ল'ব পাৰি, তেতিয়া হয়তো চৰণটো যৌগিক ৰীতিৰ হৈ ৰ'ব। তাকে নকৰিলে, প্ৰতিটো ৰুদ্ধদলেই দ্বিমাত্ৰিকতা দাবী কৰি বাহিব। লগে লগে গোটেই বস্তুটোৱেই মাত্ৰাবৃত্তলৈ ৰূপান্তৰিত হৈ পৰিব।

এতিয়া চোৱা যাওক, সেই ঘেৰটোৰ সিপাৰে কি হয়'গ। আৰু দুটা মাথোন মুক্তদল সলালেই চৰণ দুটাৰ পৰ্ববন্ধৰ ৰূপটো যে সলনি হ'বই, ৰীতিটোও বেলেগ হৈ পাৰিব। এয়া তাৰ উদাহৰণ:

ভগ্ন হ'ল | বীণা-যন্ত্ৰ | ছিন্ন হ'ল | তন্ত্ৰী
মূৰ্ছনাতে | মূৰ্ছা গ'ল | দক্ষ সুৰ- | যন্ত্ৰী

স্পষ্টকৈয়ে এয়া পঞ্চমাত্ৰিক পৰ্ববন্ধৰ মাত্ৰাবৃত্ত ছন্দ। চেষ্টা কৰিলেও ইয়াৰ ৰুদ্ধদল বিলাক, প্ৰান্তিক হওক অপ্ৰান্তিক হওক, সংকুচিত ৰূপত পৰিবেশন কৰিব নোৱাৰি।

ঘ পৰ্ববন্ধৰ পৰিসীমা

যৌগিক ছন্দৰীতিটো মূলতঃ যিহেতু মাত্ৰাবৃত্ত ৰীতিৰেই প্ৰকাৰভেদ, সেইবাবে এইটো ৰীতিতো তাত্ত্বিক স্তৰত মাত্ৰাবৃত্ত ৰীতিৰ ক্ষেত্ৰত সম্ভৱপৰ সকলোকেইটা পৰ্ববন্ধৰ সম্ভাৱনা স্বীকৃত। তাৰ মানে চাৰি মাত্ৰাৰ পৰা সাত মাত্ৰাৰ ব্যাপ্তিযুক্ত যি কোনো পৰ্ববন্ধ যৌগিক ছন্দত সংযোজিত হ'ব পাৰে। কিন্তু, বাস্তৱ ক্ষেত্ৰত সিবিলাকৰ কোনোটোতেই যৌগিক ছন্দৰ নিজস্ব বৈশিষ্ট্যসমূহৰ ৰূপবোৰ ফুটি নুঠে। উদাহৰণস্বৰূপে, চতুৰ্মাত্ৰিক পৰ্ববন্ধৰ এটা স্তৱক আওৰাই চাব পাৰি:

কত আভা | কত প্ৰভা | মনোলোভা | মনোৰমা
কত কবি | কত ছবি | যাচে চুমা | নিৰুপমা
কত অলি | পৰি ঢলি | প্ৰাণ ঢালি | প্ৰেমে পমা
মাতে সখি | আছোঁ ৰখি | আহা প্ৰিয়ে | প্ৰিয়তমা

(গণেশ গগৈ, সৌন্দৰ্য আৰু কবি)

এয়া যৌগিক ছন্দৰ থুনুকথানাক মাতটোৰহে চিনাকি, ইয়াত যৌগিকৰ বৈশিষ্ট্যপূৰ্ণ তানটোৰ মাধুৰী অচিনাকি হৈয়েই ৰৈছে। সৰহ দূৰলৈ যাবই নেলাগে, ইয়াৰ পাচৰ

স্তবকটোক যি মুহূৰ্তত যৌগিক ৰীতিৰে একমাত্ৰিক ৰূপৰ অপ্ৰান্তিক ৰুদ্ধদল কেইটামান চলাই দিবৰ চেষ্টা কৰা হৈছে, সেই মুহূৰ্ততে চতুৰ্মাত্ৰিক পৰ্ববন্ধৰ ঘেৰটো ভাগি পৰাৰ সম্ভাৱনাই দেখা দি গৈছেহি :

শান্ত ভ্ৰূৰ | সুমধুৰ | মোৰ সুৰ | প্ৰেমে পূৰ
হে চতুৰ | কাব্যচোৰ | কিয় টোকা | চকু-লোৰ

ইয়াৰ পাচতে সঁচাসচিকৈয়ে সেই ঘেৰটো ভাগি পৰিছে :

সোঁ হিৰণ | টো-কিৰণ | মৌ-মিলন | নোহে দূৰ
ত্যজি দ্বেষ | হিংসা-বেশ | চোৱা ঘূৰি | স্বৰ্গপুৰ

অৱশ্যে, সেই ঘেৰটো ভাগি পৰাৰ ঘাই কাৰণটো হ'ল, প্ৰান্তিক ৰুদ্ধদলকেইটাকো একমাত্ৰিক ৰূপত সংযোজিত কৰাৰ চেষ্টা।

পঞ্চমাত্ৰিক পৰ্ববন্ধৰ ক্ষেত্ৰতো একেখিনি কথাই প্ৰযোজ্য। যি কি নহওক, অসমীয়া কাব্য-ইতিহাসত পঞ্চমাত্ৰিক পৰ্বযুক্ত ছন্দৰ এটি অকলশৰীয়া সফল দৃষ্টান্ত আছে। সেয়া হ'ল :

নদীৰ সোঁত | সদায় যায়
ৰাখিব তাক | নোযাৰি ভাই
সময়ো যায় | তাৰেই দৰে
ৰাখিব তাক | নোৱাৰে নৰে

(মহম্মদ ছোলেমান, সময়ৰ গতি)

কিন্তু, তাৰ শেষ চৰণটোত এটা মাত্ৰ অপ্ৰান্তিক ৰুদ্ধদল একমাত্ৰিক ৰূপত প্ৰয়োগ কৰাৰ লগে লগে ছন্দ আড়ষ্ট হৈ পৰাটো তাৎপৰ্যপূৰ্ণ :

এতেকে বোপা | এলাহ থোৱাঁ
কৰ্তব্য কাম | হাতত লোৱাঁ

ষড়মাত্ৰিক পৰ্ববন্ধৰ যৌগিক ছন্দৰ দৃষ্টান্ত অৱশ্যে প্ৰচুৰ পোৱা যায়। অসমীয়া ছন্দত প্ৰচলিত দুলড়ী ছন্দসজ্জাৰ সৰহখিনিয়েই যৌগিক ৰীতিৰ নিয়ম অনুযায়ীয়েই ৰচিত। আৰু সেইবোৰৰ ছন্দও পাগত মুঠাকৈ নাই। বিহগী কবি ৰঘুনাথ চৌধাৰীৰ গোটেইখন 'কেতেকী' আৰু বিৰহী কবি যতীন্দ্ৰনাথ দুৱৰাৰ গোটেইখন 'ওমৰ-তীৰ্থ' দুটা ভিন্ন ছন্দসজ্জাত ৰচিত ষড়মাত্ৰিক ছন্দকৃতিৰ অনবদ্য নিদৰ্শন।

যৌগিক ছন্দৰীতিৰ অন্য এটা বৈশিষ্ট্য হ'ল, অষ্টমাত্ৰিক পৰ্ববন্ধৰ স্বীকৃতি। তাত্ত্বিক স্তৰত অৱশ্যে অষ্টমাত্ৰিক ছন্দ-বিভাগটো এফালৰ পৰা চালে যুগ্মপৰ্বৰেই নামান্তৰ,

আৰু আন এফালৰ পৰা চালে পৰ্ববন্ধ নহয়—পদবন্ধহে। কিন্তু, বাস্তৱ ক্ষেত্ৰত ইয়াৰ বেলেগ এটা ৰূপ ফুটি উঠিছে, যিটোৰ কাৰণে ইয়াক নিৰ্ভাজ পৰ্ববন্ধ বুলিয়েই স্বীকাৰ কৰি ল'বলগীয়া হয়। প্ৰথম কথাষাৰ হ'ল সকলো সময়তে চাৰি মাত্ৰাৰ শেষত পৰ্বযতিৰ অৱস্থান স্পষ্ট নহয়। যেতিয়া শব্দ-সহযোগত ইয়াৰ ধ্বনিৰ ৰূপকল্প ৪ ৭ বিন্যাসত বিন্যস্ত হয়, তেতিয়া অৱশ্যে চাৰি মাত্ৰাৰ অন্তত এটা লঘুযতিৰ অস্তিত্ব অনুভূত হয়, আনহাতে, সেই ৰূপকল্প যেতিয়া ৩ ৩ ২ বিন্যাসত বিন্যস্ত হয়, তেতিয়া চাৰি মাত্ৰাৰ অন্তত কোনো লঘুযতিৰ অনুভূত নহয়—আনকি সেই ঠাইত লুপ্তযতিৰ অৱস্থান-কল্পনাও যুক্তি-সমৰ্থিত বুলি ক'বলৈ টান হৈ পৰে। আচলতে, যৌগিক ৰীতিৰ ছন্দত উপপৰ্বৰ ৰূপকল্প যিটোৱেই নহওক, আঠ মাত্ৰাৰ অন্ততহে যতিৰ অৱস্থিতিৰ স্পষ্ট উমানটো পোৱা যায়। সেই যতিটো নিশ্চয়কৈ পদযতিৰ দৰে অলপ দীঘলীয়া, কিন্তু তাতে পৰ্বযতিৰো অৱস্থান অনুভূত হয়। কাৰণটো বিচাৰি দ্বিতীয় এষাৰ কথাৰ ওচৰ চাপিবলগীয়া হয়। দ্বিতীয় কথাষাৰ হ'ল, যৌগিক ছন্দৰীতিত বিশুদ্ধ ধ্বনিতকৈ শব্দ-প্ৰবাহৰ স্পন্দনবোৰৰ প্ৰাধান্য বেচি। শব্দ মানে অৰ্থযুক্ত ধ্বনিৰ অভিব্যক্তি। এইটো ৰীতিত কবিসকলে সচৰাচৰ সমমাত্ৰিক ভংগীৰ তালৰ বিপৰীতে অসমমাত্ৰিক ভংগীৰ ভাবস্পন্দ[১] প্ৰয়োগ কৰে। স্বাভাৱিকতে, পদক্ষেপবোৰ দীঘলীয়া হৈ পৰে, কাৰণ, অৰ্থৰ পৰিপূৰ্ণতা চুটি খোজত বিচাৰি পোৱা নেযায়। গতিকে, নিৰ্ভেজাল যৌগিক ছন্দত এনেকুৱা ছন্দত এনেকুৱা ছন্দ-বিভাগবোৰে চাৰুযতিৰ থেও ধৰি অষ্টম মাত্ৰাৰ দলটোতহে অৰ্থযুক্ত ধ্বনিৰ প্ৰদক্ষিণৰ একোটা বৃত্তাংশৰ পৰিপূৰ্ণতা লাভ কৰে। উদাহৰণ দিলে, কথাষাৰ পৰিষ্কাৰ হয়ঃ

হেজাৰ শিল্পীযে লেখে | তোমাৰ ৰূপৰ কাব্য |
ৰেখাৰ ভাষাৰে সখি | সহস্ৰ ভাস্কৰে
শিলত ফুলাই তোলে | তোমাৰ সৌন্দৰ্য ফুল |
শিলে শিলে শেৱালিৰ | লাৱণ্য বাগৰে

(দেৱকান্ত বৰুৱা, তিলোত্তমা)

নক'লেও হ'ব, চাৰি মাত্ৰাৰ অন্তত লুপ্তযতিৰ অৱস্থান কল্পনা কৰিবলৈ হ'লে, অন্ততঃ দুটা শব্দৰ আখৰ-জোটনি 'শিল্-পী' আৰু 'সৌন্-দৰ্য' কৰি ভাঙি ল'বলগীয়া হয়গৈ। তাতোকৈ ডাঙৰ কথা, সেই যতিটোক পদযতি বুলি ভুল চিনাকি এটা দি সংশ্লিষ্ট ছন্দ-বিভাগটোক যুগ্মপৰ্ব বুলি চিনাক্ত কৰিলে 'পদ্যং চতুষ্পদী' কথাষাৰো অৰ্থহীন হৈ পৰেগৈ।

দশমাত্ৰিক ছন্দ-বিভাগবোৰ অৱশ্যে এইটো নিয়মৰ অধীন নহয়। সিবিলাক

---

১. phrasal rhythms

দৰাচলতে ৪, ৬ ৰূপকল্পৰ অথবা ৬, ৪ ৰূপকল্পৰ পদবন্ধহে—পৰ্ববন্ধ নহয়। আৰু সেইবোৰৰ চৰণবন্ধৰ ৰূপটোও ত্ৰিপদীৰহে—চৌপদীৰ নহয়। এটা দৃষ্টান্ত দিয়া হ'ল :

জীৱনৰ | অময়া পূৰৰ | কি সুন্দৰ | কুসুম কোঁৱৰ |
তেওঁৰেই | সৌন্দৰ্য হাটত
বিকি মোৰ | অনন্ত যৌৱন | আজি মোৰ | সাৰ্থক জীৱন |
মগ্ন মই | অসীম প্ৰেমত

(ডিম্বেশ্বৰ নেওগ)

দশমাত্ৰিক পদবন্ধত অৱশ্যে লুপ্তযতিৰ অস্তিত্ব বহুসময়ত অনুভূত নোহোৱাকৈ নেথাকে। কিন্তু, তাৰে থেও ধৰি তাক সন্ধিপৰ্ব[৮] বুলি কোৱাৰ প্ৰযোজন মুঠেই নাই।

থোৰতে ক'বলৈ হ'লে, যৌগিক ৰীতিৰ ছন্দতো মাত্ৰাবৃত্ত ৰীতিৰ দৰেই নানা ৰূপৰ পৰ্ববন্ধ স্বীকৃত। কিন্তু, মাত্ৰাবৃত্ত ৰীতিত যেনেক দীঘতৰ পদক্ষেপৰ ছন্দতকৈ চুটি পদক্ষেপৰ ছন্দতকৈ ছন্দৰ প্ৰাধান্য বেচি দেখা যায়, যৌগিক ৰীতিৰ তেনেকৈ চুটি পদক্ষেপৰ ছন্দতকৈ দীৰ্ঘতৰ পদক্ষেপৰ ছন্দৰ প্ৰতি প্ৰবণতা বেচি। কাৰণটো দুয়োটা ৰীতিৰ মৌল ছন্দৰূপৰ লগত আধেযবস্তুৰ ৰসৰূপৰ পাৰস্পৰিক সম্পৰ্কৰ দ্বাৰা নিযন্ত্ৰিত। মাত্ৰাবৃত্তৰ ভাববস্তু সাধাৰণতে গীতিকবিতাধৰ্মী, আৰু সেইদৰে যৌগিকৰ ভাববস্তু সচৰাচৰ মহাকাব্যৰূপধৰ্মী। সেইকাৰণেই, মাত্ৰাবৃত্ত ছন্দৰীতিত যিদৰে চাৰি মাত্ৰাৰ পৰা সাত মাত্ৰালৈকে বিস্তাৰিত পৰ্ববন্ধ ভাববস্তুৰ লগত অধিক ৰজিতা খোৱা, সেইদৰে যৌগিক ছন্দৰীতিত ছয় মাত্ৰা আৰু আঠ মাত্ৰাৰ পৰ্ববন্ধ ভাববস্তুৰ লগত বেচি মনমোহাকৈ খাপ খাই পৰে। তাতকৈ সৰু পৰ্ববন্ধৰ যৌগিক ছন্দত অৰ্থযুক্ত শব্দৰ পদবন্ধই পৰ্ববন্ধৰ ৰূপক আঁৰ কৰি ধৰে। এই সন্দৰ্ভত স্মৰণ কৰিব পাৰি, ইংৰাজ ছান্দসিকে কোৱা কথাষাৰ—'সুৰৰ ছন্দত স্বৰবোৰৰ সহাযত ক'ব খোজা কথাখিনি কোৱা হয। আৰু কথাৰ ছন্দত শব্দৰ সহাযত গাই শুনাব খোজা স্বৰবোৰ পৰিবেশন কৰা হয।'[৯] যৌগিকৰ ছন্দ অনিবাৰ্যৰূপে পাচৰবিধ ছন্দ।

---

৮. combined foot

৯. It may use *notes* in delivering the words it has to *say*, as a means of making them emphatic and widely audible, or it may use words in delivering the notes it has to *sing*, in order to avoid the inanity of using meaningless syllables

Eserton Smith : Principles of English Metre, p. 121 quoting Edmund Gurney, Power of Sound, p 452.

॥ স্বৰবৃত্ত ছন্দৰীতি ॥

ক সাধাৰণ বৈশিষ্ট্য

স্বৰবৃত্ত ৰীতিৰ ছন্দ অনাখৰী কবিৰ মুখে মুখে ৰচিত চহা কবিতাৰ একচেটিয়া ছন্দ। সময় গৈ থকাৰ লগে লগে বহুতো সম্ভ্ৰান্ত কবিয়ে এই মৌখিক কবিতাৰ স্বৰটো গৰগীয়া ল'ৰাৰ মুখৰ পৰা, ধাইমাকৰ মুখৰ পৰা কাঢ়ি নি লেখাৰ ভাষাতো থাপিছেগৈ। এইটো ৰীতিৰ ছন্দ আন দুটা ৰীতিৰ ছন্দতকৈ এটা মূলনীতিৰ আধাৰতে বেলেগ। এইবিধ ছন্দত দলসমষ্টিৰ কালগত দৈর্ঘ্যৰ সলনি সিবিলাকৰ সংখ্যাগত পৰিমাণটোৰেই ধ্বনিসাম্যৰ যোগান ধৰে। ভাষান্তৰত ক'বলৈ হ'লে, এই ৰীতিৰ ছন্দত দলবিশেষৰ সংখ্যাটোৰেই ব্যষ্টি। সময়-আয়তন নিৰপেক্ষ সেই ব্যষ্টি, কোনো সময়-আয়তন-বিশিষ্ট দলৰ মাত্ৰিক দৈর্ঘ্যৰ লগত তাৰ সম্বন্ধ নাই। আৰু, সেই ব্যষ্টিৰ জোখত মুক্তদলৰ যিটো মূল্য ৰুদ্ধদলৰো সেইটোৱেই মূল্য। নক'লেও হ'ব যি কোনো লৌকিক কবিৰ কাৰণে আঙুলিৰ পাবকেইটাতে ব্যষ্টিৰ লেখ পোৱাটো সিজনৰ ছন্দ-সাধনাত আটাইতকৈ লোভনীয় বস্তু। মুক্তদল হওক অথবা ৰুদ্ধদল হওক, দল বুলিলেই তাত মাথোন এটা স্বৰ আশ্ৰয়-ধ্বনি হিচাপে থাকিবই লাগিব। লৌকিক কবিয়ে সেই একমাত্ৰ স্বৰটোকে আঙুলিৰ পাৰত গণি তেওঁ সৃষ্টি কৰা ছন্দৰ ধ্বনিসাম্য স্থিৰ কৰে। সেইকাৰণেই, এইটো ছন্দৰীতিৰ নাম স্বৰবৃত্ত। আমি সেইটো নামকেই থৈছোঁ চুবুৰীয়া বাংলা ভাষাৰ এগৰাকী প্ৰথিতযশা ছান্দসিকে প্ৰস্তাৱ কৰা দলবৃত্ত নামটো, যুক্তিসংগত হোৱা সত্ত্বেও, গ্ৰহণ কৰিব খোজা নাই।[১]

ছন্দবন্ধৰ স্তৰত দলব্যষ্টিৰ লেখত ধ্বনিসাম্য পোৱা বুলি ক'লেও আন এটা প্ৰশ্নৰ মুখামুখি হ'বলগীয়া হয়। প্ৰশ্নটো হ'ল, পৰ্ববিলাকৰ ভিতৰুৱা প্ৰতিটো ব্যষ্টিৰ দ্বাৰা নির্দেশিত দলৰ আয়তন যিহেতু সময়-ব্যাপ্তিৰ ফালৰ পৰা অসমান, সিবিলাকৰ সমাৱেশত পৰ্ববন্ধৰ কালসাম্য কিহৰ আধাৰত কেনেকৈ পোৱা যায়? অচলতে পূর্ণতা আৰু শূন্যতা, মুখৰতা আৰু নীৰৱতা দুয়োটাৰে সহযোগত সি আপোনাআপুনি সিদ্ধ হৈ পৰে। কোনো কোনো ঠাইত ইটো-সিটো দল অলপ প্ৰলম্বিত হৈ সময়ৰ ফাকবোৰ ধ্বনিৰ পূর্ণতাৰে উপচি উঠে।

---

১. প্ৰবোধচন্দ্ৰ সেন : ছন্দ পৰিক্ৰমা, পৃ ১৪

এইটো ছন্দৰীতিত ছন্দস্পন্দৰ যোগান ধৰে দলাবলীকৰ পাৰস্পৰিক পৰিমাণগত বৈসাদৃশ্যৰ সলনি গুণগত বৈসাদৃশ্যই। সেই গুণগত বৈসাদৃশ্যটো নিৰ্ণয় কৰে ঘাইকৈ স্বৰান্ত আৰু হসন্ত-হলন্ত ধ্বনিৰ মাজত থকা গুণগত পাৰ্থক্যই। লগতে মুক্তদল আৰু ৰুদ্ধদলৰো ৰূপগত অমিলটোৱে—পৰিমাণগত অমিলেৰে নহয়—এটা আনুষংগিক বৈসাদৃশ্যৰ যোগান নধৰাকৈ নেথাকে। আৰু এটা কথা পৰিলক্ষিত হয়, বহু সময়ত আনকি মুক্তদলৰ ক্ষেত্ৰতো প্ৰযোজন অনুসৰি উচ্চাৰণটো যেন স্বাভাৱিক পৰিমাণতকৈ অলপ বেচি পৰ ধ্বনিত হৈ থাকে। আচলতে, কাল-পৰিমাণৰ এই প্ৰসাৰণ প্ৰস্বনৰেই প্ৰতিফলন বুলি ধৰিব পাৰি।

ইযাৰ বাহিৰেও, এইটো ৰীতিৰ ছন্দত গভীৰতৰ অন্তঃস্পন্দৰ যোগান ধৰে দলসমূহৰ আৰু কেইটামান উপস্বননৰ বৰ্ণময় সহযোগে। সেই উপস্বননৰ ঘাই উৎস হ'ল, দলবিলাকৰ মাজত থকা প্ৰস্বনৰ সূক্ষ্ম তাৰতম্যৰ পৰা ওপজা ছন্দস্পন্দ। আনকি কেতিযাবা সেই সহকাৰী ছন্দস্পন্দ ইমান বেচি স্পষ্ট হৈ উঠে যে, তাৰ ফলত দলসমূহৰ গুণগত পাৰ্থক্যৰ পৰা ওপজা ছন্দস্পন্দও গৌণ হৈ উঠে। সেইকাৰণেই, এইটো ছন্দৰীতিৰ ধ্বনিপ্ৰবাহত আন দুটা ৰীতিৰ ছন্দত অনুভৱ কৰা চুটি আৰু দীঘলীয়া তৰংগৰ সলনি প্ৰবল আৰু দুৰ্বল তৰংগৰ ৰূপবৈচিত্ৰ্য অনুভূত হয়। তদুপৰি, কেতিযাবা লুপ্ত দল[২]-ৰ শূন্যতা পূৰণ কৰা অন্য এটা দলৰ প্ৰলম্বিত ধ্বনিযেও এক বেলেগ ধৰণৰ ছন্দস্পন্দৰ মাধুৰী প্ৰদান কৰিবলৈ নেপাহৰে। এইদৰেই স্বৰবৃত্ত ছন্দৰীতিত আন কেইবাটাও উপস্বননৰ সহযোগত দলসমূহৰ ৰূপগত বৈসাদৃশ্যৰ ছন্দস্পন্দ আৰু সন্নিবিষ্ট দলৰ সংখ্যাগত সমষ্টিৰ আধাৰত ৰচিত ছন্দবন্ধ—দুযোটা মিলি অসমীয়া ছন্দৰ বেলেগ এটা সুৰ শুনিবলৈ পোৱা যায়।

খ. পৰ্ববন্ধৰ সীমাবদ্ধতা

ছন্দস্পন্দৰ অনন্যসাধাৰণ বৈচিত্ৰ্য সত্বেও ছন্দৰীতিত পৰ্ববন্ধৰ ৰূপ বুলিবলৈ মাথোন এবিধহে আছে—চতুঃস্বৰ পৰ্ব। এইটো ৰীতিত চাৰিটা দলব্যষ্টিৰ আধাৰত ৰচিত পৰ্ববন্ধই একমাত্ৰ পৰ্ববন্ধ। স্বাভাৱিকতে, স্বৰবৃত্ত ছন্দ বুলিলেই মাথোন সমবৃত্ত ছন্দ। অন্য কোনো পৰ্ববন্ধ স্বীকৃত নোহোৱাৰ হেতুকে এইটো ৰীতিত অসমবৃত্ত অথবা বিষমবৃত্ত ছন্দ কল্পনা কৰিব নোৱাৰি। মাথোন চতুঃস্বৰ পৰ্বৰ ধ্বনিসাম্য ইযাৰ বৈশিষ্ট্য হোৱাৰ আচল কাৰণটো হ'ল, ইয়াৰ লযৰ ক্ষিপ্ৰতা। গতিকে, চাৰি মাত্ৰাৰ অন্ততে সমমাত্ৰিক ৰূপৰ পূৰ্ণতাটোক লগ পোৱাৰ লগে লগে ছন্দৰ গতিত যতিয়ে তাৰ অস্তিত্বটো

---

২ dropped syllable

তৎক্ষণাৎ ঘোষণা কৰে। তলত চতুঃস্বৰ পৰ্বৰ স্বৰবৃত্ত ছন্দৰ কেইটামান দৃষ্টান্ত দিয়া হ'ল :

১. এটি ঘৰত | দুটি মাথোন | দুটি মানুহ | ধৰে
এটি খেলে | লুকাই সপোন | এটি জ্বাল | মৰে
এটি হাঁহে | তৰাৰ মুখত | ফুলৰ গন্ধ | টানি
এটি কান্দে | ধৰাৰ বুকত | কূলৰ বন্ধ | মানি
এটি আছে | প্ৰিয়ৰ ৰূপত | চুচুক-চামাক | কৰি
এটি থাকে | ৰুদ্ধ ঘৰত | শূন্য শয়ন | ভৰি

(ৰত্নকান্ত বৰকাকতি, দুটি মানুহ)

২ ইমান মৰম | বুকুত লগাই | কোন আহিলি | সোণ
তোৰ চেনেহৰ | মু'খনি যেন | নাচে কাঁচি- | জোন
কাঁচি জোনৰ | নাওখনি বাই | নীল আকাশৰ | পাল
শূইন সাগৰত | নাও মেলি দে | বোলাই মৰম | জাল
তৰাৰ হাঁহিত | ৰহণ লাগি | মৰম বিলাই | থ'ই
মোৰ জীৱনৰ | দুৱাৰদলিত | সোণৰ কাঠি | ল'ই
পোহৰ দেশৰ | পৰশ লগাই | সৰগ দেশৰ | সোণ
তোৰ ই হাঁহিৰ | সুৰ একণি | মোকো দিবি- | চোন

(এম. ইব্ৰাহিম আলি, পোনাৰ হাঁহি)

দুয়োটা দৃষ্টান্তৰ চৰণকেইটাৰ ওপৰত চকু ফুৰাই চালেই ধৰা পৰিব, অন্তিম পৰ্বকেইটা বাদ দি বাকী আটাইবোৰ পৰ্বতে বিভিন্ন মিশ্ৰিত ৰূপত চাৰিটাকৈ দল আছে। প্ৰতিটো দলৰ বিপৰীতে এটাকৈ ব্যষ্টি স্থাপন কৰি গ'লেই সিবোৰৰ ধ্বনিসাম্য যে চতুঃস্বৰ ৰূপত সমাবিষ্ট হৈ আছে, কথাষাৰ স্পষ্টকৈ ওলাই পৰে। মন কৰিবলগীয়া, দ্বিতীয়টো দৃষ্টান্তৰ প্ৰতিটো চৰণৰ অন্তিম পৰত এটা মাত্ৰ দলৰ বিপৰীতে দুটাকৈ ব্যষ্টি স্থাপন কৰা হৈছে। কথাষাৰ এনেকুৱা, পৰ্বটো অপূৰ্ণ হ'লেও এটা মাত্ৰ ব্যষ্টিৰ আধাৰত কোনো ছন্দস্পন্দ অনুভূত নহয়। অথচ, সেই অপূৰ্ণ পৰ্বটোৰো স্পন্দন এটা আছে। যেনিবা সেইটো এটা যুগ্মদল[৩]—তাৰ শেষৰ অংশটোত এটা গানৰ ভাষাত যাক বোলে মাড়, সেই বস্তুটোৰ এটা স্বতন্ত্ৰ অস্তিত্ব অনুভূত হয়। দৰাচলতে, তেনেকুৱা ৰুদ্ধদলবোৰ স্বৰবৃত্ত ছন্দৰ ঘেৰত বিশ্লিষ্ট ৰূপত দুটা ব্যষ্টিৰ অধিকাৰী হৈ পৰে, যিটো কথা অস্বীকাৰ কৰিবলৈ টান হৈ পৰে।

যুগ্মদল বোলা বস্তু এটাৰ অস্তিত্ব কল্পনা কৰোঁ বা নকৰোঁ, তেনেকুৱা দলবোৰৰ বিপৰীতে দুটাকৈ ব্যষ্টি স্থাপন কৰাৰ এটা ব্যৱহাৰিক প্ৰযোজন আছে। কাৰণ, তাকে নকৰিলে ছন্দোলিপি কৰিবলৈ লৈ বহু সময়ত ধ্বনিসাম্য বিচাৰি নেপাই হাবাথুৰি খাবলগীয়া হয়। ধ্বনিসাম্য নাই যেন লাগিলেও, তেনেকুৱা পৰবিশিষ্ট বহুতো চৰণত কালসাম্য সম্পূৰ্ণকৈ থাকে। স্পষ্টকৈ ক'বলৈ হলে, স্বৰবৃত্ত ছন্দৰ নিখুঁত ৰচনাতো মাজে মাজে ত্ৰিস্বৰ পৰ্বই ছন্দবৈচিত্ৰ্যৰ প্ৰয়োজনতে অনুপ্ৰবেশ কৰা দেখা যায়। আচলতে, তেনেকুৱা ত্ৰিস্বৰ পৰ্ব মিহলাব জানিলেহে যেন ছন্দ পাগত উঠে। তলত তাৰ এটা দৃষ্টান্ত তুলি দিয়া হ'ল :

ডাঙৰ দীঘল | ভূনি মৰা | মূৰত ডাঙৰ | পাগ

বিয়াই সভাই | ডাঙৰ চকুত | পায় ডাঙৰ | ভাগ

ডাঙৰ জাপিৰ | তলত যায় | ডাঙৰ পীৰাত | বহে

ডাঙৰ হোকাত | ধপাত খায় | ডাঙৰ ডাঙৰ | কাহে

৩. twin-syllable.

ডাঙৰ খাহী | ডাঙৰ মাছ | ডাঙৰ ভেটি | ভাৰ

ডাঙৰ শোধত | জগৰ ভঙাত | সদায় লাগে | তাৰ

ডাঙৰ ঘৈণীক | চুলিত ধৰি | মাৰে ডাঙৰ | চৰ

ডাঙৰ চাউলৰ | ভাত দিয়ে | তাঁত শালত | ঘৰ

(বলিনাৰায়ণ বৰা, ডাঙৰীয়া)

দৃষ্টান্তটোত মুঠতে ২৪টা পূৰ্ণ পৰ্ব আছে। তাৰে ৬টা পৰ্বত মাথোন তিনিটাকৈহে দল আছে। অথচ, সেই ত্ৰিস্বৰ পৰ্বকেইটাত ধ্বনিসাম্যৰ নাটনি যে অনুভৱ কৰিবলগীয়া নহয়েই, বৰং সেইকেইটাই যেন ছন্দৰ জেউতিহে চৰাইছে। গতিকে, সেইকেইটা পৰ্বত থকা একোটা ৰুদ্ধদলক দুটাকৈ ব্যষ্টি নিদিয়াকৈ নোৱাৰি। সিহঁতক উচ্চাৰণ কৰিবৰ বেলিকা অলপ টানি ল'বলগীয়া হয়। সেই টানটো আপোনাআপুনিয়েই আহে—কিবা যান্ত্ৰিক বুদ্ধিৰ প্ৰেৰণাৰে সেয়া কৰিবলগীয়া নহয়। কোনোবাই যদি ভাবে, সেইবোৰ ঠাইতে স্বৰবৃত্ত ছন্দই সুৰ সলাই মাত্ৰাবৃত্তভংগিম ছন্দৰ বাট লৈছে—তেনেহ'লে ভুল কৰা হ'ব। কিয় ভুল কৰা হ'ব, সেয়া পাচত আলোচনা কৰিবৰ্ল থোৱা হ'ল। সম্প্ৰতি এষাৰ কথা মন কৰিবলৈ পাহৰিব নেলাগে, তেনেকুৱা সম্প্ৰসাৰিত ৰূপৰ যুগ্মদল বুলি বিবেচিত হ'বলৈ হ'লে, সি কেৱল বিশ্লিষ্ট হব পৰাকৈ ৰুদ্ধদল হ'লেই নহ'ব— এটা স্বয়ংসিদ্ধ স্বতন্ত্ৰ শব্দও হব লাগিব। তেতিয়াহে তাৰ বিপৰীতে দুটা ব্যষ্টি স্থাপিত হোৱাটো আশা কৰিব পাৰি।

এইখিনিতে উল্লেখ কৰি থ'ব পাৰি, অত্যন্ত বিৰল ক্ষেত্ৰত স্বৰবৃত্ত ছন্দৰ ৰচনাত দ্বিস্বৰ পৰ্ববন্ধও পোৱা যায়। অৱশ্যে, ছন্দবৈচিত্ৰ্যৰ যোগান ধৰা এনেধৰণৰ পৰ্ববন্ধ মৌখিক ৰচনাৰহে এদনীয়া সম্পত্তি, লিখিত ৰচনাৰ ক'তোৱেই এনে ব্যতিক্ৰমৰ নিদৰ্শন আমাৰ চকুত পৰা নাই। যি কি নহওক, মৌখিক কবিতাৰ এনে দুটা নিদৰ্শন দাঙি ধৰা হ'ল :

১. আম পাত | জাম পাত

ইখন এৰি | সিখন কাট

১ হুৰ্ হুৰ্ | বটা | চৰাই

মোৰ ধান | নাখাবি | তোক দিম | গোটে কৰাই

ধানো থাম | চাউলো থাম

চম্পাৱতীক | বিয়া কৰি | ঘৰল'ই | যাম

মন কৰিবলগীয়া কথাষাৰ হ'ল, ইযাতো মাথোন তেনেকুৱা দ্বিস্বৰ পৰ্ববোৰকহে চতু:স্বৰ ছন্দৰ প্ৰবাহে আদৰি লৈছে, যিবোৰ দুটা ৰুদ্ধদলৰ উপকৰণেৰে গঠিত আৰু সংশ্লিষ্ট ৰুদ্ধদল দুটাও স্বযংসিদ্ধ স্বতন্ত্ৰ শব্দ। তদুপৰি অস্বীকাৰ কৰি পাভ নাই, সিবিলাকত ব্যষ্টি-সংস্থাপনৰ আদৰ্শটোও মাত্ৰাবৃত্তভৰ্‌গম। তথাপি, সিহঁত কোন ৰীতিৰে স্বৰবৃত্ত ছন্দৰ আলহী হৈ পৰিছে, সেই বিষযে অলপ পাচতে আলোচনা কৰা হ'ব।

তাৰ আগতে আলোচনা কৰি লোৱা ভাল হ'ব, চতুঃস্বৰ পৰ্বত সন্নিৱিষ্ট দলসমূহ বিন্যস্ত হোৱাৰ কিবা নিয়ম-নীতি আছে নেকি। নক'লেও হ'ব, দুযোবিধ দল বিভিন্ন অনুপাতত সন্নিৱিষ্ট হ'ব পাৰে। অলপ গমি চাযেই ক'ব পাৰি, চতুঃস্বৰ পৰ্ব তলত দিয়া অনুপাতকেইটাৰ যি কোনো এটা অনুপাতত ৰূপাযিত হ'ব পাৰে :

১ চাৰিটা মুক্তদল,
২ তিনিটা মুক্তদল আৰু এটা ৰুদ্ধদল,
৩ দুটা মুক্তদল আৰু দুটা ৰুদ্ধদল,
৪ এটা মুক্তদল আৰু তিনিটা ৰুদ্ধদল।

চাৰিওটা ৰুদ্ধদলেৰেও চতুঃস্বৰ পৰ্ব গঠিত হ'ব পাৰে। কিন্তু, তেনেকুৱা পৰ্ববন্ধত ধ্বনিসাম্য আৰু কালসাম্যৰ মানত গভীৰ বিৰোধ ঘটিব। আনকি, চতুৰ্থটো অনুপাতত সন্নিৱিষ্ট দলেৰে গঠিত পৰ্ববন্ধও ইযাৰ বাবে প্ৰশস্ত নহয। প্ৰথম তিনিটা অনুপাতত গঠিত হোৱা চতুঃস্বৰ পৰ্ববন্ধৰ সংমিশ্ৰণতে স্বৰবৃত্ত ছন্দৰ বৈশিষ্ট্যপূৰ্ণ শিঞ্জন-মাধুৰ্য আটাইতকৈ মনোৰম ৰূপত প্ৰকাশিত হয।

তলৰ কবিতাফাকি পঢ়ি চালে, প্ৰথম চৰণৰ প্ৰথম শাৰীত থকা পৰ্ব চাৰিটাতে চাৰিওবিধ দল-সংযোজনৰ দৃষ্টান্ত পোৱা যাব :

পৰ্বত মালাৰ | দূৰে দূৰে | বুকুৰ নীলিম | বস্ত্ৰ উৰে |
মুগ্ধ কৰে | উদাসী
কৃষ্ণ মেঘৰ | চুলিটাৰি | বয় পাণ্ডু | গণ্ড জুৰি |
হেৰা পূৰ্ণ | ষোড়শী

(ডিম্বেশ্বৰ নেওগ, পাগলী)

ইয়াৰে প্ৰথম পৰ্বটো যদি অলপ সলাই নৈ 'পৰ্বত শৃংগৰ' কৰি লোৱা হয়, তেনেহ'লে তাৰ চাৰিওটা দল মাথোন ৰুদ্ধদল হৈ পৰে। কিন্তু, স্বৰবৃত্ত ছন্দৰীতি তেনেকুৱা পৰ্ব গ্ৰহণ কৰিবলৈ মুঠেই প্ৰস্তুত নহয়। গতিকে, ওপৰৰ দৃষ্টান্তটোত দেখুওৱা চাৰিটা বিন্যাসৰ দলসমষ্টিৰে নিৰ্মিত চতুঃস্বৰ পৰবন্ধ কেইটাহে স্বৰবৃত্ত ছন্দৰীতিত পোৱা যায়। সিবিলাকৰ মিলিত বৈচিত্ৰ্যই এই ছন্দৰীতিৰ তৰংগৰূপময় ছন্দস্পন্দৰ মূল উৎস।

গ প্ৰচ্ছন্ন মাত্ৰিক ৰূপ

স্বৰবৃত্ত ৰীতিৰ ছন্দত প্ৰতিটো পৰ্বত মাথোন চাৰিটাকৈ দল সন্নিৱিষ্ট হ'লেই তাৰ আপোন ৰূপটো ধৰা নপৰে। এইাতে প্ৰতিটো দলব্যষ্টি কাল-নিৰপেক্ষ, আনহাতে ছন্দ বুলিলেই প্ৰতিটো পৰ্বৰ পৰ্যাবৃত্তিত কালসাম্য থাকিবই লাগিব। নক'লেও হ'ব, দুয়োটা ছান্দসিক আদৰ্শৰ ইটো-সিটোৰ লগত আপোনা আপুনি বৰ্জিতা থাহ নপৰে। কাৰণ, দলব্যষ্টিৰ সমষ্টিত মাথোন পৰ্ববন্ধৰ ধ্বনিসাম্যহে পোৱা যায়—কালসাম্য বিচাৰি পোৱা নেযায়। স্বৰবৃত্ত ছন্দৰীতিত উপৰুৱাকৈ চালে মুক্তদল আৰু ৰুদ্ধদলৰ মাথোন এবিধ অনুপাতৰ পৌনঃপুনিক পুনৰাবৃত্তি ঘটিলেহে ধ্বনিসাম্যৰ লগত কালসাম্য ৰক্ষিতা থাই পৰাৰ সম্ভাৱনা। সেই আদৰ্শ অনুপাতটো হ'ল, প্ৰতিটো পৰ্বতে কেৱল চাৰিটা মুক্তদলৰ সমাবেশ। কিন্তু, সেয়ে হ'লে, তাক চতুঃস্বৰ ছন্দ নুবুলি চতুৰ্মাত্ৰিক ছন্দ বুলি ক'লেও কোনো প্ৰতিবাদ কৰাৰ থল নেথাকিব। উদাহৰণস্বৰূপে, তলৰ পঙ্‌ক্তি পঢ়ি চাব পাৰি :

লেখা পঢ়া | কৰে যেয়ে

ঘোঁৰা গাড়ী | উঠে সেয়ে

পঙ্ক্তিকিৰ প্ৰতিটো পৰ্ব চতুঃস্বৰবিশিষ্ট। সেই বুলিয়েই ইয়াক স্বৰবৃত্ত ছন্দৰ ৰচনা আখ্যা দিব নোৱাৰি। আচলতে, স্বৰবৃত্ত ছন্দৰ পৰ্বসমূহৰ এটা মাত্ৰিক কাল-দৈৰ্ঘ্যৰ ৰূপ প্ৰচ্ছন্ন হৈ থাকে। বাংলা স্বৰবৃত্ত ছন্দৰ পৰিপ্ৰেক্ষিত কবি-ছান্দসিক ৰবীন্দ্ৰনাথ ঠাকুৰে এষাৰ অতি সুন্দৰ কথা কৈ থৈ গৈছে, 'এইবিধ ছন্দত প্ৰতিটো পৰ্বৰ লেথটো চাৰিৰ আৰু জোখটো ছয়ৰ।'[8] ভাষান্তৰত ক'বলৈ হ'লে, স্বৰবৃত্ত ছন্দত পৰ্বৰ ধ্বনিত দলৰ সংখ্যাগত পৰিমাণটো হ'ল চাৰিটা ব্যষ্টিৰ আৰু আয়তনগত ব্যাপ্তিটো হ'ল ছ'টা মাত্ৰাব্যষ্টিৰ।

আগতেই কোৱা হৈছে, চতুঃস্বৰ পৰ্বৰ মুক্তদল আৰু ৰুদ্ধদলৰ পাৰস্পৰিক অনুপাত বিভিন্ন ধৰণৰ হ'ব পাৰে। যি কি নহওক, তিনিটা ৰুদ্ধদল আৰু এটা মুক্তদলৰ সমাৱেশত গঢ লোৱা চতুঃস্বৰ পৰ্ববন্ধত এনেকুৱা এক ছন্দস্পন্দ অনুভূত হয়, যিটো সম্পূৰ্ণ নিশ্ছিদ্ৰ-নিবদ্ধ ৰূপৰ—তাঁৰ ঘেৰত দলসমূহ আলোড়িত হৈ উঠাৰ কোনো অৱকাশেই নেথাকে। আনহাতে, মাথোন চাৰিটা মুক্তদলৰ সমাৱেশত গঢ লোৱা চতুঃস্বৰ পৰ্ববন্ধ অত্যন্ত শিথিলবিন্যস্ত ছন্দধ্বনিৰে মৰ্মৰিত হৈ উঠে। কাৰণ, তেনেকুৱা পৰ্বসমূহত মাত্ৰাব্যষ্টিৰ জোখত পোৱা কাল-পৰিমাণৰ দুটাকৈ মৌনমাত্ৰাৰ শূন্যতা ধ্বনিত দলৰ কৃত্ৰিম প্ৰসাৰণেৰে পূৰাই ল'বলগীয়া হয়। কেৱল দুটা মুক্তদল আৰু দুটা ৰুদ্ধদলৰ সমাৱেশটোৱেই, চতুঃস্বৰ পৰ্ববন্ধটোৱেই তাৰ প্ৰচ্ছন্ন ষডমাত্ৰিক ৰূপটোৰ লগত মধুৰতম ছন্দধ্বনিৰে খাপ খাই পৰে। তদুপৰি, স্বৰবৃত্ত ছন্দৰ ধ্বনিপ্ৰবাহত যে ত্ৰিস্বৰ পৰ্ববোৰো তৰ্কিব নোৱাৰাকৈ সোমাই পৰে, তাৰো আচল কাৰণ এইটোৱেই --চতুঃস্বৰ পৰ্বৰ প্ৰচ্ছন্ন ষড়মাত্ৰিক ৰূপটো। মনত ৰাখিবলগীয়া কথাষাৰ হ'ল, কেইটামান বিন্যাসত চতুঃস্বৰ পৰ্বৰ এই ষডমাত্ৰিক ৰূপটো পাবৰ কাৰণে অনধিক দুটা মৌনমাত্ৰাৰ প্ৰয়োজনো স্বীকাৰ কৰি ল'বলগীয়া হয়।

এতিয়া স্বৰবৃত্ত ছন্দত ৰচিত দুটা কবিতাংশৰ এই প্ৰচ্ছন্ন মাত্ৰিক ৰূপটো মাত্ৰাব্যষ্টিৰ জোখেৰে জুখি তাৰ ধ্বনিসাম্যৰ লগত কালসাম্যৰ যোগাযোগটোৰ উমান লৈ চাব পাৰি :

১. ৰঙা ০ তেজত | বুৰাই কলম | কাকত লেখোঁ ০

পলে ০ পলে০ | ভলে০ ভলে০ | মৃত্যু দেখোঁ ০

৪ ৰবীন্দ্ৰনাথ ঠাকুৰ : ছন্দবিতৰ্ক, উৎকলিত—প্ৰবোধচন্দ্ৰ সেন, ছন্দোগুৰু ৰবীন্দ্ৰনাথ, পৃ ৯১

লক্ষ্য কৰি ০ | কোমল মুখৰ | হাঁহি

বজাই চালোঁ ০ | অমল সুখৰ | বাঁহী

কঠাল জোপাত | হেতু ০ -লুকাৰ | কোবাল মাত ০

গৰম কালিৰ | বেলিৰ ভাতিৰ | সকলো তাত ০

(কমলেশ্বৰ চলিহা, লেখকৰ সমল)

২ ক্ৰমৰ পাহি ০ | ফুলাই ফুলাই | আত্ম মেলা ০

ভ্ৰমৰ হাঁহি ০ | তুলাই তুলাই | খেলা ০ খেলা ০

ভ্ৰমৰ হাঁহা ০ | ভ্ৰমৰ কন্দা

প্ৰেমৰ ৰীতি ০ | ধৰা ০ বন্ধা

ৰসৰ নাগৰ | জানা ০ তুমি ০ | ৰসৰ খেলা ০

তেজৰ আখৰ | লেখি ০ দিলা ০ | প্ৰেমৰ বেলা ০

(বহুকান্ত বৰকাকতী, উত্তৰ)

প্ৰচ্ছন্ন মাত্ৰিক ৰূপটো বিশ্লেষণ কৰিবলৈ হ'লে, চতুঃস্বৰ পৰ্বসমূহৰ মুখৰতা আৰু মৌনতাৰ বিপৰীতে এইদৰে মাত্ৰাব্যাপ্তি সংস্থাপন কৰিয়েই সেই ৰূপটো ফটফটীয়াকৈ তুলি ধৰিব পাৰি। পিচে এবাৰ কথা, আচল ধ্বনিপ্ৰবাহত মৌনমাত্ৰাৰে নিৰ্দেশিত

ঠাহবোৰত আচলতে থমকি ৰোৱাৰ প্ৰয়োজন নহয়, তাৰ সলনি মৌনমাত্ৰাৰ পূৰ্ববৰ্তী দলটো অলপ টানি লৈ আওৰাবলগীয়া হয়। নক'লেও হয়, সেই টানটোতে স্বৰবৃত্ত ছন্দৰ প্ৰাণ।

এইখিনি কথা আলোচনা কৰি লোৱাৰ পাচত স্বৰবৃত্ত ছন্দৰ ঘাই নিয়ম কেইটা নিৰূপণ কৰি ল'ব পাৰি :

১ স্বৰবৃত্ত ছন্দৰ প্ৰতিটো পৰ্বতে সচৰাচৰ চাৰিটাকৈ দল থাকিব লাগে।

২ সেই চাৰিটা দলৰ অন্তৰালত ছয় মাত্ৰাৰ জোখ এটা থকা প্ৰযোজনীয।

৩ ধ্বনিসাম্যৰ লগত কালসাম্যৰ যোগাযোগৰ বাবে চাৰিটা দলৰ ভিতৰত দুটা ৰুদ্ধদল, নহ'লেবা এটা ৰুদ্ধদল আৰু এটা মৌনমাত্ৰা থাকে। কিন্তু, ৰুদ্ধদল এটাও নেথাকিলে দুটা মৌনমাত্ৰা থাকিব পাৰে।'

৪ বিৰল ক্ষেত্ৰত তিনটা ৰুদ্ধদল, নহ'লেবা দুটা ৰুদ্ধদল, আৰু এটা মৌনমাত্ৰা থকা ত্ৰিস্বৰ পৰ্ববন্ধৰ সম্ভাৱনাও স্বীকৃত।

আকৌ, মৌনমাত্ৰাৰ অৱস্থান স্থাপন কৰাৰো কেইটামান নিযম দেখা যায়। যেনে :

১ সচৰাচৰ মৌনমাত্ৰাৰ অৱস্থান অন্তিম দলৰ পাচত নিৰ্দিষ্ট।

২ কেতিয়াবা দ্বিতীযটো দলৰ পাচতে থাকে।

৩ দুটা মৌনমাত্ৰা অন্তৰ্ভূত হ'লে, দ্বিতীয আৰু চতুৰ্থ দলৰ পাচত এটাকৈ থাকে।

এইখিনিতে এষাৰ কথা মনত ৰাখি থ'ব পাৰি। চতুঃস্বৰ পৰ্বত দুটা মৌনমাত্ৰাৰ প্ৰযোজন অত্যন্ত বিৰল। কেৱল এটা বিন্যাসতহে প্ৰযোজনটো অনুভৱ কৰা যায়। সেই বিন্যাসটোৰ ৰূপ হ'ল, একাদিক্ৰমে থকা চাৰিটা মুক্তদল লৈ চতুঃস্বৰ পৰ্ব। কিন্তু, ব্যতিযধৰ্মী ত্ৰিস্বৰ পৰ্ব হ'লে, দুটা মৌনমাত্ৰাৰ প্ৰযোজন প্ৰায অনতিক্ৰম্য। কাৰণ, একমাত্ৰ দুটা ৰুদ্ধদল আৰু এটামাত্ৰ মুক্তদলেৰে গঠিত ত্ৰিস্বৰ পৰ্বতহে ছয় মাত্ৰাৰ দৈৰ্ঘ্য এটা মাথোন মৌনমাত্ৰাৰ আশ্ৰযত পোৱাটো সম্ভৱ। কথাষাৰৰ মৰ্ম বুজিব'ল হ'লে এই চৰণ দুটা পঢ়ি চালেই হয় :

নাম ০ ধৰা ০ | নাম ০ ধৰা০ | কচু০ পাতৰ | ঠোলা

বুঢ়া ০ গোঁসাই | নামি ০ আহে ০ | হেঁকোৰ-কেঁকোৰ | দোলা

(আইনাম)

মন কৰিবগীয়া কথাষাৰ হ'ল, কবিৰ কল্পনা-কুঠৰীত স্বৰবৃত্ত ৰীতিৰ নৃত্যছন্দ এনেদৰে নাচি উঠে যে তাৰ পদক্ষেপবোৰ ত্ৰিমাত্ৰিক ৰূপতহে ছন্দিত হৈ উঠে। ভাষান্তৰত কবলৈ হ'লে, যদি ক'ৰবাত মৌনমাত্ৰাই তালৰ যোগান ধৰিব লগা হয়, তেনেহ'লে সি তৃতীয় অথবা ষষ্ঠ মাত্ৰাৰ অৱস্থানত, নহ'লেবা উভয় অৱস্থানতে সেইটো ৰূপেৰে ভূমকিয়াই যায়হি। স্বৰবৃত্ত ছন্দত মৌনমাত্ৰাসমূহৰ ভূমিকা অতি তাৎপৰ্যপূৰ্ণ। কাৰণ, সিবিলাকৰ গা'ত আঁউজিয়েই পূৰ্ববৰ্তী দলবিলাকে কালনিৰপেক্ষ ৰূপৰ ব্যাপ্তিটো আৰু বেচি ফটফটীয়াকৈ পায় আৰু গানৰ ব্যাকৰণত যাক 'মীড়' বুলি কোৱা হয়, তাৰ ৰহণ সানি গুণগুণাই উঠে।

ঘ পৰ্ববন্ধৰ সম্প্ৰসাৰণ

স্বৰবৃত্ত ছন্দত ৰচিত লৌকিক কবিতাবোৰত মাজে মাজে এনে কিছুমান পৰ্ববন্ধ পোৱা যায়, যিবোৰৰ ধ্বনিসাম্য দলব্যাপ্তিৰ লেখতো পাবলৈ নাই আৰু মাত্ৰাব্যাপ্তিৰ জোখতো পাবলৈ নাই। অথচ, কাণেৰে শুনাত সিবিলাকৰ ধ্বনিসাম্যই ক'ৰবাত উজুটি খোৱাৰ কোনো উমান পোৱা নেযায়। সাধাৰণতে ত্ৰিস্বৰ আৰু দ্বিস্বৰ পৰ্ববন্ধৰ ব্যত্যয়বোৰতে এই ঘটনাটো ঘটে।

ত্ৰিস্বৰ পৰ্ববন্ধৰ বিষয়ে আলোচনা কৰোঁতেই কৈ অহা হৈছে, এটা ৰুদ্ধদল আৰু দুটা মুক্তদলেৰে বিন্যস্ত পৰ্বৰ ক্ষেত্ৰত অকলশৰীয়া ৰুদ্ধদলটোৰ প্ৰসাৰণেৰে দলব্যাপ্তিৰ নাটনিটো পূৰাই ল'ব পাৰি, আনকি ছন্দোলিপিতো তেনেকৈয়েই দেখুৱাবও পাৰি। সেইদৰে, যথাস্থানত একোটাকৈ মৌনমাত্ৰা স্থাপন কৰি প্ৰচ্ছন্ন মাত্ৰিক ৰূপটোৰ জোখটোও উলিয়াই ল'ব পাৰি। কিন্তু, শুধ মুক্তদল তিনিটাৰ উপকৰণেৰে ৰচিত ত্ৰিস্বৰ পৰ্বক কোনো ধৰণেৰেই চতুঃস্বৰ পৰ্বৰ দলগত আকৃতি আৰু ষড়মাত্ৰিক পৰ্বৰ মাত্ৰাগত প্ৰকৃতিৰ লগত খাপ খুৱাই লোৱাৰ উপায় নাই। তলৰ দৃষ্টান্তকেইটাৰ ওপৰত চকু ফুৰাই চাব পাৰি :

১ ৰ'দালিৰ | মাকৰ | কুটকুৰা | চুলি

ৰ'দালি | পালেগৈ | বিৰিণাৰ | গুৰি

২. হালধীয়া | চৰায়ে | বাওধান | খায়

শহুৰৰ | পুতেকে | নাও মেলি | যায়

নাৰে বোলে | টুনং ভুটুং
ব'ঠাই বোলে | টুনং ভুটং
গপ্লিতে | ডবা কোবায

৩ কাম চৰাইৰ | বঙা ঠোঁট
তাতে দিলে | সেন্দুৰ ফোঁট
পিতাদেউ ঐ | দৈৰক'ই | নিদিবা মোক
ইবাই বোলে | ভাতৰ দুখ
সিবাই বোলে | মাতৰ দুখ

পিতাদেউ ঐ | খেজালি | মাৰিব মোক

তিনিওটা দৃষ্টান্ততে কেইবাটাও ত্ৰিস্বৰ পৰ্ব সিঁচৰতি হৈ আছে। বাকীকেইটা ত্ৰিস্বৰ পৰ্বত সংশ্লিষ্ট ৰুদ্ধদলটোক যুগ্মদল বুলি ধৰি দুটাকৈ ব্যষ্টিৰে চিহ্নিত কৰিলেই সি চতুঃস্বৰ পৰ্বৰ লগৰীয়া হৈ পৰে। কিন্তু, ৰুদ্ধদলবিহীন ত্ৰিস্বৰ পৰ্বকেইটাক সেইদৰে ৰূপান্তৰিত কৰি ল'ব নোৱাৰি। এনেধৰণৰ ত্ৰিস্বৰ পৰ্বত আমাৰ লৌকিক কবিতাৰ কবিসকলে মাজৰ মুক্তদলটো প্ৰস্বনিত উচ্চাৰণেৰে দীৰ্ঘতৰ ব্যৱহাৰ কৰি লয়। ফলত সংশ্লিষ্ট পৰ্বটো সম্প্ৰসাৰিত হৈ পৰে। কৃত্ৰিম যদিও ধৰণটো তেনেই অৰ্বাচীন নহয়। সংগীতৰ ক্ষেত্ৰত দেখা যায়, কেতিয়াবা কণ্ঠৰ ধ্বনি একেটা স্বৰতে কেইবাটাও মাত্ৰা পৰ্যন্ত স্থায়ী হৈ ৰয়। ইংৰাজী কবিতাৰ ছান্দসিক এগৰাকীয়েও ইংৰাজী ছন্দৰ ক্ষেত্ৰত অনুৰূপ স্বৰ-সম্প্ৰসাৰণৰ তত্ত্বকথা এষাৰ ক'বলৈ পাহৰা নাই।[৫] কথাষাৰ সুৰ্বি ল'ব পাৰি, ইংৰাজী কবিতাৰ ছন্দবন্ধ যাইকৈ স্বৰবৃত্ত ৰীতিৰে অনুগামী। আমাৰ অসমীয়া ছন্দবো স্বৰবৃত্ত ৰীতিত সেইটো ধৰণেৰেই মুক্তদলো সম্প্ৰসাৰিত ৰূপত ব্যক্ত হয় বুলি ধৰিব পাৰি। আচলতে, তেনেকুৱা ক্ষেত্ৰতে মাজৰ মুক্তদলটো বিশ্লিষ্ট হৈ তাৰ পূৰ্বাংশ

---

৫ When the power of appreciating more complicated melodic phrases had been developed, the voice would naturally not debar itself from developing them by any sense of duty to the length of syllables natural in the normal delivery of speech. One syllable might be held for several notes, unimportant words and syllables might be held for as long a time as important ones.

Egerton Smith *loc sit* p. 121, quoting from Edmund Gurney, Power of sound, p 456.

আগৰ মুক্তদলটোৰ গাত আঁউজি এটা নিটোল ৰুদ্ধদল হৈ পৰে আৰু তাৰ উত্তৰাংশ এটা স্বতন্ত্ৰ মুক্তদলৰ ৰূপত গঢ় লৈ উঠে। কথাষাৰ ফঁহিয়াই দেখুৱাব পাৰি :

পিতাদেউ ঐ | থেজ্ আলি | মাৰিব মোক

এইদৰেই এক অতি সূক্ষ্ম ৰীতিৰ বাট ধৰি এনেকুৱা ত্ৰিস্বৰ পৰ্বই তাৰ দলব্যষ্টিৰ নাটনিটো পূৰ কৰি লয়।

ত্ৰিস্বৰ পৰ্বৰ লেথীযা'কৈ কিছুমান দ্বিস্বৰ পৰ্বও আছে, যিবোৰে একেটা ধৰণেৰেই সম্প্ৰসাৰিত হৈ স্বৰবৃত্ত ছন্দৰ চতুঃস্বৰ পৰ্বৰ লগ লয়হি। আগতেই কোৱা হৈছে, দ্বিস্বৰ পৰ্বত সন্নিৱিষ্ট দুযোটা দলেই ৰুদ্ধদল হলে সহজতেই তাক চতুঃস্বৰ পৰ্বলৈ ৰূপান্তৰিত কৰি ল'ব পাৰি। কিন্তু, যিবোৰ দ্বিস্বৰ পৰ্ব এটা ৰুদ্ধদল আৰু এটা মুক্তদলৰ উপাদান লৈ গঠিত, সিবোৰৰ ক্ষেত্ৰতেই সংশ্লিষ্ট পৰ্বটোৰ সম্প্ৰসাৰণৰ প্ৰশ্নটো উঠে। তলত তেনেকুৱা দ্বিস্বৰযুক্ত দৃষ্টান্তৰ সৈতে কেইটামান কবিতাংশ তুলি ধৰা হ'ল :

১ লাও খা | বেঙেনা খা
দিনক দিনে | বাটি যা
মাৰ সৰু | বাপেৰ সৰু
তই হ'বি | বৰ বৰ গৰু

২ ইৰিকতি | মিৰিকতি | বাঁহৰ | শলা
মোমাইৰ | পৰ্লিত | বান্ধিলোঁ | ঘোৰা

অ' মালী | অ' মালী | বাপেৰ ক'লৈ | গ'ল
ৰবৰকৰাই | মাতি নিলে | কাঁহ কোবাই | গ'ল
কাঁহ দিলে | পিতল দিলে | আৰু দিলে | জৰা
তাৰ মাজত | সোমাই গ'ল | হাবুডীয়া | বৰা

হাবুডীয়া | বৰাৰ | পেটত লাগিল | ভোক

একেনঠি | আবৈ চাউল | ডেৰ শ | লোক

ক'বৰ প্ৰয়োজন নাই, দলৰ ৰূপেৰে চিহ্নিত দৃষ্টান্তকেইটাৰ প্ৰতিটো ৰুদ্ধদল প্ৰতিটো ৰুদ্ধদল প্ৰসাৰিত কৰি সংশ্লিষ্ট পৰ্বকেইটাক ত্ৰিস্বৰ পৰ্বৰ লেখলৈ নিব পাৰিলেও চতুঃস্বৰ পৰ্বৰ লেখলৈ নিয়াৰ কোনো উপায় নাই। গতিকে, সিবিলাকতো আমাৰ ভাষাৰ চহা কবিয়ে সুৰৰ বং ঢালি সংগীতৰ নিয়মেৰেই মুক্তদলটোক সম্প্ৰসাৰিত কৰি লয়। কেনেকৈ সেইটো কৰে, সেয়া বিশ্লেষণ কৰিবলৈ বিচাৰিলে সুৰৰ মাধুৰী হেৰোৱাৰ সম্ভাৱনা।

ঙ. পৰ্ববন্ধৰ সংকোচন

সম্প্ৰসাৰণৰ আনটো পিঠি হ'ল সংকোচন। সম্প্ৰসাৰণ যদি সমাবিষ্ট দলসমূহৰ সময়-ব্যাপ্তি বিস্তাৰণৰ ফলশ্ৰুতি, সংকোচন তেনেহ'লে ক্ষিপ্ৰতৰ লয়েৰে সিবিলাকৰ সময়-ব্যাপ্তি হ্ৰস্বীকৰণৰ পৰিণতি। অসমীয়া স্বৰবৃত্ত ছন্দৰ লৌকিক আৰু কুলীন উভয়বিধ কবিতাতে সংকুচিত পৰবন্ধৰ দৃষ্টান্ত সিচৰতি হৈ থকা দেখিবলৈ পোৱা যায়। ইয়াৰ কেইবাটাও প্ৰকাৰ আছে। প্ৰথম প্ৰকাৰটোত দেখা যায়, দলব্যষ্টিৰ লেখেৰে পৰবন্ধৰ আয়তন চতুঃস্বৰযুক্ত, কিন্তু বিশুদ্ধ মাত্ৰাব্যষ্টিৰ জোখেৰে তাৰ ওজন প্ৰত্যাশিত ছয় মাত্ৰাতকৈ অধিক। দুটা দৃষ্টান্ত দিলে, বুজিবলৈ সহজ হ'ব.

১ নহয় মণি- | মুক্তাহাৰ | নহয় একো | ঘোঁৰা-হাতী
পাল কোম্পানীৰ | ন মহা | দামৰ মাথোন | এটি ছাতি
(ডিম্বেশ্বৰ নেওগ, এটি ছাতি)

২ বুকু বহল | পেটটি সৰু | ফিন্দাই ফিন্দাই | ফুৰে
বাহিৰত কি | ঘৰত কি | গা'ৰ চোলা | নেৰে
অফিচত সি | পিন্ধে ঠেঙা | মূৰত মখমল | টুপী
বাটে-পথে | ছাতা এৰি | নলয় বৰ- | জাপি
(বলিনাৰায়ণ বৰা, অসমীয়া বাবু)

দুয়োটা কবিতাংশতে এটাকৈ এনেকুৱা পৰ্ববন্ধ আছে, যিকেইটাৰ জোখ সাত মাত্ৰা পৰিমাণৰ। আকৌ, দ্বিতীয়টো কবিতাংশত এটা পৰ্ববন্ধ আছে, যিটোৰ জোখ চাৰিটা ৰুদ্ধদলেৰে সৈতে আঠ মাত্ৰা পৰিমাণৰ। তেনেকৈ পঢ়িলে নিশ্চয়কৈ সেইকেইটা পৰ্বত কালসাম্য নোহোৱা হৈ পৰিব। গতিকে, সেইকেইটা চতুঃস্বৰ পৰ্বৰ প্ৰচ্ছন্ন মাত্ৰিক ৰূপটো বিচাৰোঁতে যৌগিক ৰীতিৰ ভংগীৰ লগত সামঞ্জস্য ৰাখি বিচাৰিলেহে সিবোৰৰ কালসাম্য ধ্বনিসাম্যৰ লগত ৰক্ষিতা থাই পৰিব।

দ্বিতীয়টো প্ৰকাৰত দলবাষ্টিৰ সংখ্যাটোও চাৰিৰ সীমা পাৰ হৈ যায় আৰু মাত্ৰা-বাষ্টিৰ পৰিমাণটোও ছয়ৰ সীমা চেৰাই যায়। তেনেকুৱা পৰ্ববন্ধ থকা কেইটামান দৃষ্টান্ত প্ৰথমতে লৌকিক কবিতাৰ পৰা লওঁ

১. আম পাতে | চাম যায়
কঠাল পাতে | সুহুৰিযায়
কি কি চৰাইৰ | কি কি নাও
সোণৰ চৰাইৰ | কথা কওঁ

২ আবৈ পাবৈ | চুলি মেলি | গাখীৰ খিৰাওঁ
কাণিটোকা | লৈ আহ | পাণ কৰি খাওঁ
চুৰিয়াথন | লৈ আহ | মেলালৈ যাওঁ
খাই যাওঁ তামোল | পেলাই যাওঁ পিক
লগাই দে গাভৰু | গাই যাওঁ গীত

তাৰ পাচত, কেইটামান দৃষ্টান্ত সম্ভ্ৰান্ত কবিৰ লিখিত কবিতাৰ পৰাও লৈ চাওঁ :

১ তিৰুতাৰ আগত | পুৰুবালি | গোলামক খুন্দা | যম
ল'ৰাৰ আগত | বৰ কথা | সমনীযাৰ আগত | কম
চাপ্ৰাচীৰ আগত | কেঁকোৰা-কেঁকুৰি | চাহাবৰ আগত | কুঁজা
এনেঁই আমাৰ | অসমৰ | ডাঙৰীয়া | বুজা
(বলিনাৰায়ণ বৰা, ডাঙৰীয়া)

২ পুৰণি থেকেৰাৰ | চোক বেঁচি | পুৰণি মিতিৰৰ | বেচি এঠা
পুৰণি ছাতিৰ | বিয়োগতো | পাইছোঁ মনত | অতি বেথা
কেঞাৰ গোলাত | কিনিছিলোঁ | তেওঙ্ক বেলি
বাবুৱে কৈছিল | নিয়া ডাংৰীয়া | এই ছাতি | কাছ. কিলাছী
(ডিম্বেশ্বৰ নেওগ, এটি ছাতি)

ভালকৈ চকু ফুৰাই চালে দেখা যাব, দল-চিহ্নেৰে চিহ্নিত পৰ্বকেইটাৰ তিনিটা ৰূপ আছে। এবিধ দলব্যাষ্টিৰ লেখতহে পঞ্চস্বৰ বিশিষ্ট, কিন্তু মাত্ৰাব্যষ্টিৰ জোখত নিয়মীয়া ষড়মাত্ৰিক। 'কি কি চৰাইৰ' আৰু 'নিয়া ডাংৰীয়া' পৰ্ব দুটা এইটো ধৰণৰ। দ্বিতীয় এবিধত দলৰ সংখ্যা পাচ আৰু মাত্ৰাৰ পৰিমাণ সাত। আকৌ, তৃতীয় এবিধত দলৰ সংখ্যা ছয় আৰু মাত্ৰাৰ পৰিমাণ সাত অথবা আঠ। সন্দেহ নাই, ইয়াৰে প্ৰথম বিধক অলপ চেষ্টা কৰিলেহে চতুঃস্বৰ পৰ্বৰ ৰূপান্বিত কৰি ল'ব পাৰি। উচ্চাৰণৰ সামান্য কৃত্ৰিমতাৰেই দ্ৰুততৰ লয়ৰ সহযোগত সেই ৰূপান্তৰকৰণ সহজসাধ্য। কিন্তু, পাচৰ দুবিধত দল আৰু মাত্ৰা দুয়োটাৰে লেখ-জোখৰ সংকোচন বিশ্লেষণৰ অতীত। অতি বেচি ইমানকে ক'ব পাৰি, লয়ৰ দ্ৰুততাৰে এবা সিদ্ধ কৰি লোৱা হয়।

এইকেইটা প্ৰকাৰৰ বাহিৰেও অসমীয়া স্বৰবৃত্ত ছন্দত আৰু এক প্ৰকাৰ বিজতৰীয়া পৰ্বৰ অনুপ্ৰবেশ ঘটা দেখা যায়। এইবিধ ব্যতিক্ৰমত দল আৰু মাত্ৰা দুয়োবিধ ব্যষ্টিৰে সমান পৰিমাণ পৰিলক্ষিত হয়। আচলতে ইবিলাকৰ মাত্ৰিক ৰূপটো প্ৰচ্ছন্ন নহয়— বৰং সম্পূৰ্ণৰূপে পৰিচ্ছন্ন। সেই হিচাপে, সিবোৰৰ প্ৰবেশ স্বৰবৃত্তৰ তৰংগবৈচিত্ৰ্য বুলি ক'ব পাৰি। তলত তেনেকুৱা পৰ্বৰ দৃষ্টান্ত থকা দুটা লোকিক কবিতাৰ অংশ তুলি দিয়া হ'ল :

১ উকুলি মুকুলি | দুকুলি কাঁহী
চিকুণকৈ | চোমৰ চাহী
আম পাতে | চাম যায়
কঠাল পাতে | সুহুৰিয়ায

২ চ'ত মহীয়া | চ'তোৱালী | ৰজাই ফুৰে | হাট
ৰজা গ'ল | গাঁও ফুৰিব | মাদি নাথায | ভাত
আলিযে আলিযে | গ'লোঁ মই | পালোঁ আলি | দুৱা
দুৱাল'ই বুলি | ফান পাতিলোঁ | লাগিল শহুৰ | বুৱা

ফঁহিয়াই চালে দেখা যায়, চতুঃস্বৰ পৰ্বৰ লগত খাজি থোৱা পৰ্বকেইটা হয় পঞ্চস্বৰ, নহয় ষট্‌স্বৰ, আৰু সিবিলাকৰ গাথনিৰ ৰূপ এই তিনিটাৰ এটা —

(ক) ছ'টা মুক্তদলযুক্ত,
(খ) পাচোটা মুক্তদলযুক্ত,
(গ) চাৰিটা মুক্তদল আৰু এটা ৰুদ্ধদলযুক্ত।

প্ৰশ্ন উঠে, স্বৰবৃত্ত ছন্দৰ চোতালত সেইবোৰ মাত্ৰাবৃত্ত ৰীতিৰ পৰ্বৱন্ধ আহি কেনেকৈ চতুঃস্বৰ পৰ্ববোৰৰ লগৰীয়া হৈ পৰেহি। উত্তৰটো দিবলৈ হ'লে ক'ব লাগিব, সিহঁতৰ ক্ষেত্ৰত মাত্ৰিক ৰূপৰ সংগতিটোৱেই একমাত্ৰ পাৰপত্ৰ। এগৰাকী হিন্দী ছান্দসিকে হিন্দী কবিতাৰ ছন্দত তালবৃত্ত নামৰ এটা ৰীতি থকাৰ কথা কৈছে, য'ত তালৰ চেৱে মাত্ৰাবোৰক পংক্তিপত বিন্যস্ত কৰে।[৬] অসমীয়া কবিতাৰ স্বৰবৃত্ত ছন্দতো সেইদৰে তালৰ আশ্ৰয় লৈযেই এই মাত্ৰাবৃত্তৰ পৰ্বোবোৰ সুনিমন্ত্ৰিত অতিথি হৈযেই সোমাযহি। সংকুচিত ৰূপত অতিথি হ'ব পাৰিলেও অস্বাচ্ছন্দ্যটো থাকি যায। উমানটো ভালকৈ ল'বৰ কাৰণে তলৰ কবিতাংশ পঢ়ি চাব পাৰি

ফাগুন হেৰা | তোমাৰ ছবি | আঁকো
মনত মোৰ | স্মৃতি তোমাৰ | ৰাখোঁ
কাগজ-পুথিত | ক'লা চিযাঁ- | হীৰে
সৰা পাতেৰে | বাটৰ ধূলি | ঢাকোঁ
ভাবি-গুণি | ভযেৰে ধীৰে | ধীৰে
ফাগুন হেৰা | কি ছবি তুমি | চাবা
মূৰ্খ মোক | নহয তুমি | ভাবা
ফাকুৱা মই | নেখেলোঁ আজি | আৰু
সৰিল ফুল | ঢুকাল মৌ | পাৰ যে তুমি | পাবা
বছৰ যে যায | হাঁহি নহয় | বাৰু
(কমলেশ্বৰ চলিহা, ফাগুন)

নক'লেও হ'ব, পঞ্চমাত্ৰিক পৰ্বক আদৰি আনিবলৈ চতুঃস্বৰ পৰ্বোবোৰ নিজেই পঞ্চমাত্ৰিক ছন্দৰ তত্বাৱধানত ৰৈছেগৈ।

---

৬. তালবৃত্ত ছন্দৰ সংজ্ঞা বান্ধিছে এইদৰে—a verse in a musical rhythm determined by means of beats (*tāla*) after the lapse of a definite period, measurad by *mātrās* Such a period between two strong beats is comparable to a bar in Western music.
Maheswarisinha Mahesh: Historical Development of Mediaeval Hindi Prosody, p 3

চ প্ৰস্বনৰ প্ৰভাৱ

স্বৰবৃত্ত ছন্দৰীতিত আন দুটা ৰীতিত অনুভৱ নকৰা প্ৰস্বনৰ এটা তাৎপৰ্যপূৰ্ণ ভূমিকা মন কৰিবলগীয়া। প্ৰস্বন শব্দটোৱে বহু সময়ত ছান্দসিকসকলক বিমোৰত পেলায়। প্ৰস্বন একাধাৰে ধ্বনিৰ তীব্ৰতাজনিত আৰু গাম্ভীৰ্যসম্ভূত। শব্দটোৰ আচল অৰ্থ হ'ল, প্ৰকৃষ্ট স্বনন। যি কোনো দলৰ সাংগীতিক গাম্ভীৰ্যৰ প্ৰাধান্য বিস্তাৰেই প্ৰস্বন।[৭] আমাৰ দুই-এজন ছান্দসিকে ইয়াৰ লগত 'হেঁচা' 'বল' ইত্যাদি ভাষাতাত্ত্বিক ধাৰণাৰ খেলিমেলি লগাই এটা ভুল সিদ্ধান্তৰ অৱতাৰণা কৰিছে—স্বৰবৃত্ত ছন্দৰীতিটো আচলতে তথাকথিত বলবৃত্ত ছন্দৰীতিহে।[৮] কিন্তু, প্ৰকৃতপক্ষে প্ৰস্বন শব্দটোৰ লগত এটা আপেক্ষিক লক্ষণৰ ধাৰণাহে সম্পৃক্ত। সেই আপেক্ষিক লক্ষণটো হ'ল, সমাৱিষ্ট দলসমূহৰ কোনোবা এটা সাংগীতিক গাম্ভীৰ্যৰে বাকীবোৰতকৈ বেচি প্ৰকৃষ্ট হৈ উঠে। গতিকে, তুলনামূলকভাৱে কিছুমান দল প্ৰস্বনিত আৰু আন কিছুমান দল অস্বনিত। অসমীয়া স্বৰবৃত্ত ছন্দত দুযোবিধ দলৰ পৰ্যাবৃত্তি পৰিমিত ৰূপৰ নহয়। মাজে মাজে মাথোন একোটা পদত এটা নাইবা দুটা প্ৰস্বনিত দলৰ আৱিৰ্ভাৱ ঘটাৰ ফলত পৰ্ববন্ধৰ ভিতৰত একোটা সুৰীয়া তানৰ সৃষ্টি হয়। অৱশ্যে, সেই সুৰীয়া তানটো স্বৰবৃত্ত ছন্দৰ স্বতন্ত্ৰীয়া লাক্ষণিক বৈশিষ্ট্য। স্বৰবৃত্ত ছন্দত প্ৰস্বন বোলা বস্তুটো কেনেকৈ প্ৰতিফলিত হয়, তাৰে দুটা দৃষ্টান্ত তুলি ধৰা হ'ল:

১ ইৰিকতি | মিৰিকতি | বাঁহৰ | শলা
মোমাইৰ | পদূলিত | বান্ধিলে। | ঘোঁৰা

২ এটি ঘৰত | দুটি মাথোন | দুটি মানুহ | ধৰে
এটি খেলে | লুকাই সপোন | এটি জ্বলি | মৰে
এটি হাঁহে | তৰাৰ মুখত | ফুলৰ গন্ধ | টানি
এটি কান্দে | ধৰাৰ বুকত | কূলৰ বন্ধ | মানি

---

৭ cf Prominence given to a syllable, whether by higher musical pitch, or by stress —Concise Oxford Dictionary

৮ তীৰ্থনাথ শৰ্মা : সাহিত্য-বিদ্যা পৰিক্ৰমা, পৃ. ২২৫

দুয়াৰ কথা স্পষ্টকৈ ধৰা পৰে। প্ৰথম কথাষাৰ হ'ল, প্ৰস্বনিত দলবোৰ সুবিন্যস্ত মুঠেই নহয়। দ্বিতীয় কথাষাৰ হ'ল, ষড়মাত্ৰিক ৰূপটো স্পষ্ট হৈ থকা পৰ্বৰ ভিতৰুৱা দলবোৰৰ এনে এক সমতল ৰূপ থাকে যে কোনোটো দলেই প্ৰস্বনিত হৈ উঠে।

গতিকে, কেইটামান সিদ্ধান্তত উপনীত হ'ব পাৰি: এক, অসমীয়া ছন্দত প্ৰস্বনৰ ভূমিকা সম্পূৰ্ণ আনুষংগিক। অপৰিমিত ৰূপত বিন্যস্ত প্ৰস্বনিত আৰু অস্বনিত দলৰ এনে কোনো নিৰ্দিষ্ট ৰূপকল্প নাই, যাৰ আধাৰত ছন্দবন্ধ নিৰূপিত হ'ব পাৰে। দুই, সচৰাচৰ প্ৰস্বনিত দলবোৰ কিছু দীৰ্ঘায়িত ভংগীৰ হৈ পৰে, যাৰ ফলস্বৰূপে অনিয়মিত ৰূপৰ পৰ্বসমূহত প্ৰত্যাশিত মাত্ৰিক দৈৰ্ঘ্যটোৰ নাটনি পূৰণ হয়। এই সন্দৰ্ভত কবি-ছান্দসিক নৱকান্ত বৰুৱাই সঠিক সিদ্ধান্তটোৰ পিনে আঙুলিয়াই দেখুৱাইছে, প্ৰস্বনৰ প্ৰভাৱত মুক্তদল ৰুদ্ধদল নিৰ্বিশেষে প্ৰস্বনিত দলে প্ৰায় দুই মাত্ৰাৰ বিস্তৃতি এটা লাভ কৰে।[9] তিনি, চাৰিটা দলৰ সহযোগত যেতিয়া প্ৰচ্ছন্ন ৰূপত চতুৰ্মাত্ৰিক অথবা পঞ্চমাত্ৰিক ছন্দৰ গঢ় লৈ উঠে, তেতিয়াহে প্ৰস্বনে তাৰ নিজৰ ভূমিকাটো পালন কৰে।

থোৰতে ক'বলৈ হ'লে, অসমমীয়া কবিতাত বলবৃত্ত ছন্দ বা তেনে ধৰণৰ কোনো প্ৰস্বনী ছন্দৰীতি নাই, আৰু স্বৰবৃত্ত ৰীতিটোকেই প্ৰস্বনী ৰীতিৰ ছন্দ বুলি চিনাক্ত কৰাৰ কোনো যুক্তি নাই। এই প্ৰসংগতে এগৰাকী বিখ্যাত ছান্দসিকে ইংৰাজী ছন্দৰ সন্দৰ্ভত কোৱা কথাষাৰ মনত পেলাব পাৰি। তেওঁ কৈছে, "ইয়াৰ আটাইতকৈ ডাঙৰ দোষটো হ'ল, ইয়াৰ অভাৱনীয় যথেষ্টহীনতা, নিঃস্বতা, আৰু পুতৌজনক প্ৰাথমিকতা। প্ৰস্বনবাদী ছান্দসিকে, যদিহে তেওঁ ছদ্মবেশী মাত্ৰাবৃত্তবাদী ছান্দসিক নহয়, নিজকে কেৱল কংকালসাৰ ৰেখাৰ ঘেৰত বন্দী কৰি ৰাখে, আৰু আলসুৱাকৈ মাজি উলিওৱা কোমল ৰঙেৰে সমৃদ্ধ মঙহ আৰু ছালৰ খবৰ একোকে নেজানে। অস্বনিত দলবোৰে নিজৰ আলপচান নিজেই ধৰিব বুলি ভবা মানে ছন্দক মাথোন টুং টাং কৰি সোলোকঢোলোককৈ থোক দি ফুৰিবলৈ এৰি দিয়া।'[10] যি ইংৰাজী ছন্দত প্ৰস্বনৰ

---

৯ প্ৰস্বন থকা গতিকে যি লয়ৰ সৃষ্টি হয় তাত যুগ্ম অযুগ্ম নিৰ্বিশেষে দুই মাত্ৰাৰ মূল্য লৈ আগবাঢ়ি যায়।
নৱকান্ত বৰুৱা: অসমীয়া ছন্দশিল্পৰ ভূমিকা, পৃ ৩৪

১০ But its greatest crime is in hopeless inadequacy, poverty, and 'beggarly elementariness', At best, the accutual prosodist, unless he is a quantitative in disguise, confines himself to the mere skeleton of the lines, and neglects their delicately formed and softly coloured flesh and members To leave unaccentuated syllables 'as it were to take care of themselves, is to make prosody mere singsong or patter

George Santsbury, Historical Manual of English Prosody, p 10

ভূমিকা লেখত ল'বলগীয়া, তাতে যদি প্ৰস্বনৰ আধাৰত ছন্দবন্ধ নিৰ্ণয় কৰিব নোৱাৰি, তেনেহলে অসমীয়া ছন্দত সিয়ে একো গুৰুত্বপূৰ্ণ উপকৰণ নহয়---সেয়া অতি সহজেই অনুমান কৰি ল'ব পাৰি।

ছ অৰ্ধ-স্বৰবৃত্ত উপৰীতি

মাত্ৰাবৃত্ত ৰীতিৰ যিদৰে এটা প্ৰত্ন উপৰীতি আছে, স্বৰবৃত্ত ছন্দৰো সেইদৰে এটা মিশ্ৰ উপৰীতি আছে। নামটো যদিও অধ-স্বৰবৃত্ত থোৱা হৈছে, স্বৰূপতে ই কিন্তু স্বৰবৃত্ত ছন্দৰ শাখাৰীতি নহয়, বৰং যৌগিক আৰু স্বৰবৃত্ত দুয়োটাৰে দোমোজাৰহে বস্তু। অথচ, ইয়াক এটা স্বতন্ত্ৰীয়া ৰীতি বুলি ক'ব নোৱাৰা টান। স্বৰবৃত্ত ৰীতিৰে এটা উপৰীতি বুলি এইকাৰণেই ধৰা হৈছে যে, ইয়াৰ ধ্বনিসাম্য দলব্যষ্টিৰ লেখ অনুযায়ী পৰিমিত। কিন্তু, তাৰ মাজে মাজে মাত্ৰাব্যষ্টিৰে নিৰূপিত ৰুদ্ধদলো খাজ খাই পৰে। সেইবুলি সি সম্পূৰ্ণৰূপে যৌগিকৰ নিয়ম মানি নচলে। এইটো উপৰীতিত সচৰাচৰ শব্দপ্ৰান্তিক ৰুদ্ধদলো একমাত্ৰিক বুলিয়েই ধৰা হয়। সেইযালৰ পৰা চালে, ইয়াত দলব্যষ্টি আৰু মাত্ৰাব্যষ্টি প্ৰায় একাকাৰ হৈ পৰিছে। মাথোন কেতিয়া শব্দপুঞ্জৰ সমমাত্ৰিক অথবা ক্ৰমমাত্ৰিক লয়ৰ দাবী মানি ৰুদ্ধদল প্ৰান্তিক-অপ্ৰান্তিক নিৰ্বিশেষে দ্বিমাত্ৰিক হৈ পৰা দেখা যায়।

আৰু এষাৰ কথা। এইটো উপৰীতিত পৰ্ববন্ধৰ কোনো প্ৰচ্ছন্ন মাত্ৰিক ৰূপ অনুভূত নহয়। তাৰ কাৰণ হ'ল, দলব্যষ্টিৰ সংখ্যাৰে পৰ্বৰ লেখটো যিমান, মাত্ৰাব্যষ্টিৰ পৰিমাণেৰে তাৰ জোখটোও সিমান। গতিকে, এইটো উপৰীতিৰ ছন্দপ্ৰবাহত স্বৰবৃত্ত ছন্দৰ বৈশিষ্ট্যপূৰ্ণ লক্ষণস্বৰূপ সুৰীয়া তানটো পোৱা নেযায়। তাৰ সলনি পোৱা যায়, শিথিল পৰ্ববন্ধৰ চপল নাচোনৰ গতি। তানটোৰে কেতিয়াবা ভূমুকিয়াই যাযহি, য'ত দলসমষ্টিৰ সম্প্ৰসাৰণ ঘটে। উল্লেখ কৰি থ'ব পাৰি, এইটো উপৰীতিত ঘাই ৰীতিটোৰ দৰেই সংকোচন আৰু সম্প্ৰসাৰণ দুয়োটা ভংগীৰেই প্ৰচলন সংচালনিক আছে।

এতিয়া দুটা কবিতাংশ এটা লৌকিক কবিৰ, আনটো কুলীন কবিৰ—পঢ়ি চাব পাৰি, উপৰীতিটোৰ বুজ ল'বলৈ।

১ ডালত বন্দী হ'ল | ডালৰে হৰিতাল |

লালীত বন্দী হ'ল | মাথি

কামিনীৰ লগতে। পুৰুষ বন্দী হ'ল

ধুৰত বন্দী হ'ল। হাতী

ডাল কাটি মোকোলা। ডালৰে হৰিতাল।

পানী দি মোকোলা। মাথি

হৰিৰ নাম দিযে। পুৰুষ মোকোলাবি।

ধুৰ কাটি মোকোলা। হাতী

(দেহবিচাৰৰ গীত)

২ লুইতৰ কুঁৱৰী। নহয় ঐ মালতী।

নহয় তেওঁ ফুলৰে। ৰাণী

আকাশী পোহৰ। নহয় তেওঁ প্ৰতিমা।

নহয় তেওঁ বীণৰে। বাণী

পৰ্বতৰ জীয়ৰী | সুন্দৰী গৌৰীৰ |
সাঁচত মোৰ মালতী | নাই

মুগুণ্ডা ফুলটিৰ | মুগুণ্ডা কলিটিৰ |
মালতীত তুলনা | পায়

(লক্ষ্মীনাথ বেজবৰুৱা, মালতী)

কবিতাংশ দুটা যহিয়াই চালে ধৰিব পাৰি, ছন্দৰ ঘাই ব্যষ্টি হ'ল দল। আৰু মাথোন য'ত লুপ্ত দলৰ অৱস্থান অনুভূত হয়, ত'তেই ওচৰতে থকা যি কোনো ৰুদ্ধদল, প্ৰান্তিক-অপ্ৰান্তিক নিৰ্বিশেষে মাত্ৰিক ৰূপত প্ৰসাৰিত হৈ পৰে। এইখিনিতে কৈ থ'ব পাৰি, স্বৰবৃত্ত ৰীতিৰ লগত ৰজিতা খোৱা ছন্দসজ্জাটো যিদৰে পয়াৰ (৮ ৬) ৰ চপল ৰূপকল্প (৪ ৪ ৪ ২) ৰে সমৃদ্ধ, অৰ্ধ-স্বৰবৃত্ত উপৰীতিৰ লগত ৰজিতা খোৱা ছন্দসজ্জাটো সেইদৰে দুলড়ী (৬ ৬ ৮) ৰে প্ৰতিধ্বনি, মাথোন তাৰ অন্তিম দল দুটা অনিবাৰ্যৰূপে বিশ্লিষ্ট।

অৰ্ধ-স্বৰবৃত্ত ছন্দৰ অন্য এটা দিশ হ'ল, পৰৰ সম্প্ৰসাৰণ আৰু সংকোচনৰ ঘন প্ৰয়োগ। তলত দুযোবিধ পৰৰ দৃষ্টান্ত থকা লৌকিক কবিতা কেইফাকিমান দেখুওৱা হ'ল :

ভলুকা বাঁহৰে | আথি

১ তলে বোকা | ওপৰে বৰযুণ |
আমাকো নথ'বা | ৰাখি

(হুচৰি গীত)

২. ঘৰো ভাগিব | মাৰলি হালিব ।
চ'টিত ধৰিব | ঘুণে
মৌৱাতৰ টেকেলাই | ধৰি লৈ যাব |
জামিন হৈ ৰাখিব | কোনে
(জিকিৰ)

৩ শলগুৰি বাগিচা | অননি বননি |
তাতে যে নবহিল | মন
সুমলাৰ তাঁতৰ শাল | সোণাপুৰ নগৰখন |
তাতে ঐ বহিলে | মন .
(বিহু নাম)

৪. দেৱী আইৰ পুখুৰীত | এযুৰি মাগুৰ মাছ |
সোণৰ ব'ঠি ধৰি | বাছে
বছৰ দিনৰ মূৰত | দেৱী আই আহিলা |
সাজে ম'হৰলি | লাগে
(দুৰ্গাদেৱীৰ নাম)

তিন দি থোৱা দলবিলাক থকা প্ৰতিটো পৰ্বকে যাই স্বৰবৃত্ত ৰীতিৰেই প্ৰয়োজনমতে বহলাই অথবা চপাই নিযমীযা পৰ্বৰ জোখলৈ আনি লোৱা হয়। সংকোচনৰ ক্ষেত্ৰত স্পৰ্শ-স্বৰৰ আশ্ৰয় লৈয়েই একোটা ব্যষ্টি লেখৰ বাহিৰলৈ উলিয়াই পঠিওৱা নিয়মটো মন কৰিবলগীয়া ।

॥ যতিপ্ৰান্তিক ছন্দসজ্জা ॥

ক ছন্দসজ্জাৰ স্বৰূপ

ছন্দবন্ধৰ সামগ্ৰিক শিল্পৰূপটোকে ছন্দসজ্জা বুলি কোৱা হয়। ছন্দৰীতিয়ে উমান দিয়ে সমাৱিষ্ট দলবোৰৰ সমন্বয়ত বিকশিত হৈ উঠা ছন্দসংগীতৰ ৰসবস্তুৰ কথা। আৰু, ছন্দসজ্জাই উমান দিয়ে বিভিন্ন তৰপত বিভিন্ন চাঁচত গঢ়ি সিহঁতক ইটোৰ লগত সিটোক খাঁজ খুৱাই গঢ়ি তোলা নিটোল শিল্পবস্তুটোৰ আকৃতিগত ৰূপৰ কথা। ছন্দৰীতিৰ লগত সাংগীতিক দিশটোৰ সম্পৰ্ক যিদৰে বেচি ওচৰৰ, ছন্দসজ্জাৰ লগত স্থাপত্যৰূপৰ দিশটোৰ সম্পৰ্ক সেইদৰে বেচি গুৰুত্বপূৰ্ণ। তাতকৈযো সহজকৈ ক'ব পাৰি, পোনৰটোৰ লগত ছন্দৰ সম্পৰ্ক ভিতৰৰ আৰু পাচৰটোৰ লগত ছন্দৰ সম্পৰ্ক বাহিৰৰ। ক'লে ভুল হ'ব, ছন্দসজ্জাৰ লগত ভিতৰৰ সম্পৰ্ক নাই। আচলতে ভিতৰৰ লগত যিটো সম্পৰ্ক, তাতকৈ বহু বেচি বাহিৰৰ লগত।

ছন্দৰ বহিৰাকৃতিৰ কথা ক'ব'ল ল'লেই, ক'বলগীয়া হয় ছন্দবন্ধৰ বিভিন্ন অংশৰ লগত সমগ্ৰৰ সম্পৰ্কটোৰ কথা আৰু অংশবোৰৰো ইটোৰ সৈতে সিটোৰ মাজত থকা পাৰস্পৰিক সম্পৰ্কবোৰৰ কথা। ছন্দতত্ত্বৰ বিচাৰত যি কোনো এটা কবিতা কেইবাটাও স্তৱকৰ সমষ্টি। কেতিযাবা এনেকুৱাও হ'ব পাৰে, গোটেইটো কবিতাই মাথোন এটা স্তৱক। যি কি নহওক, স্তৱক বুলিলেই চৰণৰ সমষ্টি। চৰণো সেইদৰে পদৰ সমষ্টি আৰু সেই পদো তাৰ নিজৰ সমতলত পৰ্বৰ সমষ্টি। অৱশেষত, সেই পৰ্বৰ পৰিচয় তাৰ দলব্যাপ্তি অথবা মাত্ৰাব্যাপ্তিৰ নিৰ্যমিত ৰূপকল্পৰ খেও ধৰি থুপ খুৱাই বন্ধা বান্ধোনটোত। প্ৰতিটো তৰপতে ইহঁতৰ ইটোৰ লগত সিটোৰ সম্পৰ্কটো নিৰ্দিষ্ট ৰূপকল্পৰ আধাৰত থুপ খুৱাই উলিওৱা বান্ধোনবোৰৰ। এই সকলোবোৰ সম্পৰ্কৰ যিটো সামগ্ৰিক ৰূপ, তাৰে নাম ছন্দসজ্জা।

অসমীয়া কবিতাৰ ছন্দত এনেধৰণৰ ছন্দসজ্জা মূলতঃ দুবিধ : যতিপ্ৰান্তিক আৰু প্ৰবহমান। যতিপ্ৰান্তিক ছন্দসজ্জাৰ ঘাই কথাষাৰ হ'ল, ছন্দবন্ধৰ বিভিন্ন তৰপত থকা ইয়াৰ অতিপৰিমিত ৰূপ। ছেদ আৰু যতিৰ কোনো বিৰোধ ইয়াত নাই, য'তে তাৰ নিৰুপদ্ৰব পৰসমষ্টিৰ গতিৰ ওৰ পৰে, ত'তে পূৰ্ণযতিৰ সঁহাৰি অনুভৱ কৰা যায়। সমবৃত্ত হওক অথবা অসমবৃত্ত হওক, যতিপ্ৰান্তিক ছন্দসজ্জাত প্ৰতিটো চৰণ-প্ৰান্ততে পূৰ্ণযতিৰ অৱস্থান অনিবাৰ্য। আনহাতে, প্ৰবহমান ছন্দসজ্জাত ধ্বনিৰ প্ৰবাহ চৰণৰ পৰা চৰণান্তৰলৈ ছন্দিত ৰূপেৰে বৈ যায়। তদুপৰি, সৰহভাগ ক্ষেত্ৰতে চৰণসমূহৰ ভিতৰুৱা

পৰ্ববোৰৰ গাঁথনিতো কোনো নিৰ্দিষ্ট ৰূপকল্পত বিন্যস্ত নহয়। ভাষান্তৰত ক'বলৈ হ'লে, চৰণবন্ধ বিষমবৃত্ত ৰূপৰ হয়। সিবোৰৰ কথা যথাস্থানত আলোচনা কৰা হ'ব।

যতিপ্ৰান্তিক ছন্দসজ্জা কিন্তু সকলো ফালৰ পৰাই নিটোল আৰু দৃঢ়াপনদ্ধ। ইয়াৰ প্ৰতিটো স্তবকতে চৰণৰ সংখ্যা সুনিৰ্দিষ্ট আৰু সুপৰিমিত। আকৌ, ক'ৰবাত যদি অসমান চৰণ সংযোজিত হয়, তেতিয়াও সিহঁতক সুবিন্যস্ত ৰূপকল্পতহে সংযোজিত হয়। তাৰ ভিতৰৰ স্তৰপটোত চৰণসমূহৰ ভিতৰুৱা পদসমূহৰো বিন্যাস সুপৰিমিত। তাৰো ভিতৰুৱা স্তৰপটোত পৰ্বসমূহ নিৰ্দিষ্ট ৰূপকল্পৰ খেও ধৰিহে সংযোজিত হয়। যতিপ্ৰান্তিক ছন্দসজ্জাত যেতিয়া চৰণৰ ভিতৰুৱা পৰ্ববোৰ অসমান দৈৰ্ঘ্যৰ হয়, তেতিয়া সাধাৰণতে সিবোৰ একান্তৰ ৰূপকল্পত বিন্যস্ত হয়। অতি বিৰল ক্ষেত্ৰত, পৰ্ববোৰ সম্পূৰ্ণৰূপে অসমান হ'ব পাৰে, গোটেই চৰণটো বিষমবৃত্ত ৰূপত বিধৃত হ'ব পাৰে। তেতিয়াও কিন্তু প্ৰতিধ্বনি-ৰূপৰ সংশ্লিষ্ট চৰণটোত বিন্যস্ত প্ৰতিসম পৰ্বটো পূৰ্ববৰ্তী চৰণৰ অনুৰূপ পৰ্বৰ সৈতে সমান দৈৰ্ঘ্যৰ হোৱাটো অনিবাৰ্য।

খ পদবন্ধৰ ছন্দসজ্জা

প্ৰাচীন কবি আৰু ছন্দকাৰসকলে অসমীয়া কবিতাত প্ৰচলিত ছন্দসজ্জাসমূহৰ ত্ৰিবিধ নাম থৈছিল। এবিধৰ নামবোৰ থওঁতে সম্পূৰ্ণ বৈজ্ঞানিক নহ'লেও অন্ততঃ কিছু দূৰ পৰ্যন্ত বিজ্ঞানসম্মত ৰীতি এটা অৱলম্বন কৰা হৈছিল। এইটো ৰীতিৰে মাথোন প্ৰধান ছন্দসজ্জাকেইটাৰ কথাহে নিৰ্দেশ কৰাটো সম্ভৱ হৈছিল। ইয়াকে তেওঁলোকে 'পদবন্ধ' আখ্যা দিছিল। আচলতে পদবন্ধ শব্দটোৰ অৰ্থ সম্পূৰ্ণৰূপে বেলেগ। আৰম্ভণিৰ পৰা গুৰুযতিলৈকে নাইবা গুৰুযতিৰ পৰা গুৰুযতিলৈকে নিৰ্দেশিত ঠাইখিনিত বান্ধ খাই থকা দলসমষ্টিকে পদবন্ধ বুলি কোৱা হয়। আনহাতে, বহু সময়ত গোটেইটো চৰণকে শিথিল অৰ্থত পদ বুলি কোৱা হয়। তাতকৈয়ো আগবাঢ়ি কেতিয়াবা পদ শব্দটোৱে গোটেইটো কবিতাৰ অৰ্থতো কাম চলাই দিয়া দেখা যায়। যেনে—'অমুকে তাকে পদলৈ ভাঙিলে'। যি কি নহওক, ছন্দসজ্জাৰ প্ৰসংগত পদবন্ধকে ছন্দৰ প্ৰাথমিক বিভাগ বুলি লৈ এচাম কবি আৰু ছন্দকাৰে প্ৰধান ছন্দসজ্জাসমূহৰ নাম থৈছিল।

তেওঁলোকৰ বিশ্লেষণত ছন্দসজ্জা মূলতেঃ তিনিটা বিভাগত বিভক্ত : দ্বিপদী, ত্ৰিপদী আৰু চৌপদী। তিনিওটাৰে ভিতৰত মাথোন দ্বিপদীৰহে কোনো ৰীতি-বিভাগ নাই। দ্বিপদী হ'ল, সকলোৰে চিনি পোৱা পয়াৰ ছন্দসজ্জাটো। পয়াৰ দৰাচলতে যুগ্মকৰ ৰূপত —মানে, দুটা চৰণবন্ধৰ ৰূপত—চাৰিটা পদৰ সমষ্টি। ছান্দসিক গংগাদাসে কোৱা 'পদ্যং চতুষ্পদী' কথাষাৰৰ বোধকৰো ইয়েই আদিতম মূৰ্ত ৰূপ। প্ৰতিটো চৰণবন্ধৰে

অন্তিম পৰ্বটোত দুটাকৈ মৌনমাত্ৰাৰ অৱস্থান অনুভূত হোৱাটো ইয়াৰ প্ৰধান বৈশিষ্ট্য। যেনে :

নীৰৱে আহিছোঁ সখি | নীৰৱেই যাম ০০ ॥
মোক যিবা দিয়া তাকো | নীৰৱেই পাম ০০ ॥

(যমনেশ্বৰী খাটনিয়াৰ, নীৰৱে)

ইয়াৰ পৰা স্পষ্টকৈ উপলব্ধি কৰিব পাৰি, পযাৰ ৮ ৬ ৰূপকল্পৰ চৰণবন্ধেৰে সচৰাচৰ যুগ্মকৰ ৰূপত ৰচিত ছন্দসজ্জা। 'সচৰাচৰ' কথাষাৰ এই কাৰণেই প্ৰযোগ কৰা হৈছে যে, ইয়াৰ স্তবকৰূপ অনেক সময়ত অনিৰ্দিষ্ট। মিলৰ খেও ধৰি ই প্ৰায়েই চতুষ্কৰ ৰূপতো ৰচিত হয়, চনেটত পোৱা যায় ইযাৰ অষ্টক আৰু ষড়ক ৰূপ দুটা, আনকি কোনো কোনো কবিয়ে ইযাক ত্ৰিচৰণিকা ৰূপতো বিন্যস্ত কৰিবলৈ পাহৰা নাই।

পয়াৰৰ আটাইতকৈ ডাঙৰ বৈশিষ্ট্যটো হ'ল, ইয়াৰ গতিত অনুভূত সমমাত্ৰিক ভংগীৰ তাল। সেই কাৰণেই কোনোবাই কেতিযাবা ৭ ৭ ৰূপকল্প প্ৰযোগ কৰি পযাৰ ৰচনা কৰিব খুজিলে, ছন্দপতন অনিবাৰ্য হৈ উঠে। আৰু এটা কথা, প্ৰাচীন কবিসকলে বহুসময়ত পদ শব্দটো চৰণৰ সমাৰ্থক বুলি ভাবি ভুল ঠাইত ওলোৱাৰ দৃষ্টান্তও যথেষ্ট আছে। তেনেকুৱা এটা দৃষ্টান্ত,

কিসক বা ভাগিন০ | খানক নপঠাইলা০
এহি বুলি পুনু মাতি | পঠাযা বুলিলা০০

(দৈত্যাৰি ঠাকুৰ, গুৰুচৰিত)

মৌনমাত্ৰাকেইটা গুচাই দিলেই প্ৰতিসম পৰ্বসমূহৰ ধ্বনিসাম্য নোহোৱা হৈ পৰে। আৰু এষাৰ কথা, যৌগিক ৰীতিৰ ছন্দত মৌনমাত্ৰাৰ প্ৰযোগটোৱেই অচল। লগতে অচল অষ্টমাত্ৰিক পৰ্ব। পয়াৰৰ সৌন্দৰ্য অষ্টমাত্ৰিক পৰ্বৰ দীঘলীয়া পদক্ষেপতহে। গতিকে পয়াৰত পৰ্ববন্ধ আৰু পদবন্ধ সমাৰ্থক বুলি ভবাটোৱেই বেচি সমীচীন।

ত্ৰিপদী ছন্দসজ্জাৰ দুটা ৰীতি-বিভাগ : লঘু আৰু দীৰ্ঘ। পৰম্পৰাগত ধাৰণাটো হ'ল, ত্ৰিপদী বুলিলেই তিনিটাকৈ পদ-বিভাগ থাকে, আৰু তাৰে আঁত ধৰি লঘু ত্ৰিপদীত ৬ ৬ ৮ ৰূপকল্পৰ তিনিটা পদেৰে একোটাকৈ চৰণ ৰচিত হয়। তলৰ স্তবকটো তাৰে দৃষ্টান্ত :

দুপৰীযা বেলি | পানীযে উছালি +
সিঁচিছে মুকুতা ভৰা ॥
ফটিক পানীৰ | মাজে মাজে ধীৰ +
চৰিছে পোৱালডৰা ॥

(চন্দ্ৰকুমাৰ আগৰৱালা, তেজীমলা)

বিশ্লেষণ কৰি চালে দেখা যায়, দৰাচলতে ই ত্ৰিপদী নহয়—দ্বিপদীহে। ছয় মাত্ৰাৰ পৰ্বৰ অন্তৰে অন্তৰে যিটো যতি অনুভূত হয়, সেইটো পদযতি নহয়—পৰ্বযতিহে। দ্বিপদীত যিদৰে অন্তিম পৰ্বটো অপূৰ্ণ ৰূপৰ, লঘু ত্ৰিপদীতো সেইদৰে অন্তিম পৰ্বটো অতিপূৰ্ণ ৰূপৰ। সেই হিচাপে ইয়াৰ লঘু ত্ৰিপদী নামটো সম্পূৰ্ণৰূপে অৰ্থহীন।

পৰম্পৰাগত ধাৰণা অনুযায়ী দীৰ্ঘ ত্ৰিপদীত ৮ ৮ ১০ ৰূপকল্পৰ তিনিটা পদেৰে একোটা চৰণ ৰচিত হয়। তাৰে দৃষ্টান্ত :

হেন মহা দিব্য বন + দেখিলন্ত ত্ৰিনয়ন +
দিব্য কন্যা এক | আছে তাতে ॥
কোটি লক্ষ্মী সম মোহে + কটাক্ষে ত্ৰৈলোক্য মোহে +
ভণ্টা খেৰি খেলে | ছুয়ো তাতে ॥
(শংকৰদেৱ, হৰমোহন)

বিশ্লেষণ কৰি চালে বুজিব পাৰি, ই সম্পূৰ্ণৰূপে ত্ৰিপদী। ইয়াৰ প্ৰতিটো চৰণৰ প্ৰথম পদ দুটা দ্বিপদীৰ প্ৰথম পৰ্বটোৰ দৰেই একপৰ্বিক। অন্তিম পদটো কিন্তু অসমমাত্ৰিক বিন্যাসৰ দ্বিপৰ্বিক ৰূপৰ , আৰু সেইফালৰ পৰা চালে, ইয়াৰ পূৰ্ণযতিটোতে পদযতিৰো অৱস্থান।

ত্ৰিপদীৰ দৰে চৌপদীৰো দুটা ৰীতি-বিভাগ বুলি কোৱা হয়॰ লঘু আৰু দীৰ্ঘ। কিন্তু, লঘু চৌপদী বুলি যিটো ৰূপকল্পৰ ছন্দসজ্জাক নিৰ্দেশ কৰা হয়, সেইটো আচলতে দীৰ্ঘ ত্ৰিপদীটোৱেই। পৰম্পৰাগত ধাৰণাৰ ৮ ৮ ৬ ৪ ৰূপকল্পটো পদভিত্তিক নহয়—পৰ্বভিত্তিকহে। সেই হিচাপে, ইয়াক চৌপদী বুলি নকৈ চতুষ্পৰ্বিক বুলি ক'লেহে আচল ৰূপটোৰ বৰ্ণনা দিয়া হয়।

তাৰ পাচতে আহে, দীৰ্ঘ চৌপদীৰ কথা। ইয়াৰ পদবিন্যাসত পোৱা যায় ৮ ৮. ৮ ৬ মাত্ৰাৰ ৰূপকল্প। তিনিওটা অষ্টমাত্ৰিক পদ আৰু শেষৰ ষড়মাত্ৰিক অপূৰ্ণ পদ—আটাইকেয়োটাই একপৰ্বিক ৰূপৰ। তাৰে দৃষ্টান্ত :

চকুৱে বিচাৰে মোৰ + অপৰূপ ৰূপ-ৰেখা +
পৰাণে বিচাৰে মোৰ + জীৱনৰ মোহ ॥
বুকুৱে আপোন সুৰে + বিচাৰি বিচাৰি ফুৰে +
মউসনা চেনেহৰ + কুমলীয়া কোঁহ ॥
(গণেশ গগৈ, বিফলতা)

পদযতিকেইটালৈ মন কৰিলেই মানি ল'বলগীয়া হয়, এইটো দৰাচলতে নিৰ্ভেজাল চৌপদী।

থোৰতে ক'বলৈ হ'লে, পদবন্ধৰ প্ৰসংগ-সংগতিৰে আটাইকেইটা ছন্দসজ্জাৰ নামকৰণত সমানে যুক্তিযুক্ততা নাই। কেৱল দ্বিপদী, দীৰ্ঘ ত্ৰিপদী আৰু দীৰ্ঘ চৌপদীতহে পদবিন্যাসৰ বিশ্লেষণ নামৰ লগত ৰক্ষিতা থাই পৰে। তথাপি, পাচৰ দুটা পদবন্ধৰ নামৰ আগত 'দীৰ্ঘ' বিশেষণটো ত্ৰুটিপূৰ্ণ আৰু অনাৱশ্যকীয় বুলি ক'বলগীয়া হয়। এতিয়া কথা হ'ল, অসমীয়া কবিতাৰ ছন্দত মাথোন এই তিনিটাই ছন্দসজ্জা নহয়। ছন্দসজ্জা আৰু বহুত আছে। তদুপৰি, এই তিনিটাৰ ভিতৰতো দুটাৰ বেলেগ দুটা প্ৰসিদ্ধ নাম আছে। এটাৰ নাম পযাৰ, আনটোৰ নাম দুলড়ী। বাকী থকাটোকো ছবি আৰু লেছাৰিৰ মিশ্ৰিত ছন্দসজ্জা বুলি ক ব পাৰি। সকলো ফালৰ পৰা বিবেচনা কৰি চাই পদবন্ধৰ উল্লেখনেৰে ছন্দসজ্জাৰ নামকৰণ মুঠেই বিজ্ঞানসম্মত নহয়।

গ. ৰসভিত্তিক ছন্দসজ্জা

অসমীয়া কবি আৰু ছান্দসিকসকল আৰু একশ্ৰেণী ছন্দসজ্জাৰ লগত বহুকাল ধৰি পৰিচিত। ইবিলাকৰ নামকৰণত পদবন্ধ-পৰ্ববন্ধ ইত্যাদিৰ কোনো স্পষ্ট উল্লেখন যে নেথাকেই, আনকি সিবোৰৰ দূৰণিবটীয়া আভাস-ইংগিতো নেথাকে। সেই নামবোৰ অতি বেচি ছন্দস্পন্দৰ ৰসময ৰূপবস্তুৰ ক্ষীণ পৰিচাযক। অৱশ্যে, কালক্ৰমত সিবিলাকৰ পদবন্ধ সম্পৰ্কীয় ধ্যান-ধাৰণা কিছুমান ছযামযা'ক গঢ লৈ উঠিছে। স্বীকাৰ কৰিব লাগিব, ইযাৰ অন্তৰ্ভুক্ত ছন্দসজ্জাসমূহৰ নামবোৰ যথেষ্ট ৰসস্নিগ্ধ। এইফালৰ পৰা চালে, ইবিলাকৰ লগত তুলনীয সংস্কৃত ছন্দসজ্জাসমূহ—যেনে: মালিনী, বেগৱতী, স্ৰগ্ধৰা, মন্দাক্ৰান্তা ইত্যাদি। তাৰে অতি দূৰ-দূৰণিৰ প্ৰতিধ্বনি শুনা যায এইশ্ৰেণী অসমীয়া কবিতাৰ ছন্দাসজ্জাবোৰত—দুলড়ী, ছবি, লেছাৰি ইত্যাদিত। ছন্দবিজ্ঞানৰ কাৰণে এই শ্ৰেণী ছন্দসজ্জা অধিক মূল্যবান এইকাৰণেই যে, ইবিলাকৰ বিজ্ঞানসম্মত বিশ্লেষণৰ বাট কোনো পূৰ্বকল্পিত ধাৰণাই বৰ বেচি আগচি ধৰিব নোৱাৰে। তদুপৰি, ইবিলাকক চৰণবন্ধৰ আধাৰত পৰ্ব-বিন্যাসেৰে আৰু পৰ্ববন্ধৰ আধাৰত মাত্ৰাৰ ৰূপকল্পেৰে বিশ্লেষণ কৰি চালেই ছন্দসজ্জাৰ সামগ্ৰিক ৰূপবোৰ ফটফটীয়াকৈ ওলাই পৰে, অসমীয়া ছন্দৰ এটা বৈচিত্ৰ্যপূৰ্ণ দিশৰো উমান পোৱা যায।

উল্লেখযোগ্য যে, অসমীয়া ছন্দত এইধৰণৰ ছন্দসজ্জাসমূহ স্তবকবন্ধৰ আধাৰত চৰণ বিন্যাসৰ ৰূপকল্প বহু বিচিত্ৰ ধৰণেৰে গঢ লৈ উঠিছে। তদুপৰি, চৰণসমূহ স্তৱকৰ আধাৰত বিধৃত হওঁতে চৰণান্তিক মিল-বিন্যাসৰ এক গৌণ ভূমিকা পৰিলক্ষিত হয়।

গতিকে, ছন্দসজ্জাসমূহ বিজ্ঞানসম্মত ৰীতিৰে বিশ্লেষণ কৰোঁতে এই দুটা গুণৰো মূল্যায়ন কৰা প্ৰয়োজন হৈ উঠে।

এতিয়া এই শ্ৰেণী ছন্দসজ্জাৰ প্ৰধান ৰূপকেইটা বিশ্লেষণ কৰি চোৱা যাওক। তাকে কৰিবলৈ হ'লে, সকলোবোৰ বহু পৰিচিত ছন্দসজ্জাৰ চৰণবন্ধ পৰ্বগত ৰূপকল্পৰ আধাৰত শ্ৰেণীবদ্ধ কৰি লোৱা প্ৰয়োজন।

অ দ্বিপৰ্বিক চৰণবন্ধ

দ্বিপৰ্বিক চৰণবন্ধ অৰ্থাৎ প্ৰতিটো চৰণত দুটাকৈ পৰ্ব থকা ছন্দসজ্জাসমূহৰ লেখত পৰে, এইকেইটা বহু পৰিচিত ছন্দসজ্জা: ঝুমুৰা, দিগক্ষৰা, একাৱলী, কুসুমমালা, পয়াৰ, মালতী আৰু চপয়। ইবিলাকৰ লগতে যোগ দিব পাৰি অন্য এটা বিৰল ছন্দসজ্জা —ঝমক।

অসমীয়া কবিতাৰ আটাইতকৈ ক্ষীণ আয়তনৰ ছন্দসজ্জাটো হ'ল, ঝুমুৰা। কোনো কোনো কবিয়ে ইয়াৰ আন এটা নাম থৈছে, গজগতি। ইয়াৰ প্ৰতিটো চৰণত দুটাকৈ চতুৰ্মাত্ৰিক পূৰ্ণ পৰ্ব থাকে। সচৰাচৰ চাৰিটা চৰণেৰে একোটাকৈ স্তবক ৰচিত হয়। মিলৰ বিন্যাস ক ক খ খ ৰূপকল্পৰ। এটা উদাহৰণ দিয়া হ'ল:

কতো বোলি | হানে গাছ |
কতো কোনো | চাপি কাছ |
যুঝিলন্ত | মাল বান্ধে |
ধৰি ভৰি | ভৰি ছান্দে |

(শঙ্কৰদেৱ, স্যমন্তক হৰণ)

দিগক্ষৰাৰ ৰূপকল্পত অন্তিম পৰ্বটো অতিপূৰ্ণপৰ্বিক। কোনো কোনো কবিয়ে ইয়াৰো আন এটা নাম থৈছে, লঘু পয়াৰ। ইয়াৰ চৰণবন্ধত দুটাকৈ ৪ ৬ ৰূপকল্পৰ পৰ্ব থাকে। সচৰাচৰ ইয়াৰো একোটা স্তবকত চাৰিটাকৈ চৰণ থাকে। ইয়াৰো মিলৰ বিন্যাস ঝুমুৰাৰ লেখীয়াই—ক ক খ খ ৰূপকল্পৰ। তাৰে এটা উদাহৰণ:

শুনি ৰাজা | তনু লোমাঞ্চিত |
কৰে স্তুতি | পড়িয়া ভূমিত |
লক্ষ্মীকান্ত | তোমাক প্ৰণাম |
তনু যাৰ | জলে মেঘ-শ্যাম |

(শঙ্কৰদেৱ, উৰেষা-বৰ্ণন)

এইখিনিতে এবাৰ কথা কৈ থ'ব পাৰি। বহুতৰে ধাৰণা, ঝুমুৰা আৰু দিগক্ষৰাৰ স্তৱকবন্ধ যুগ্মক ৰূপৰহে—চতুষ্ক ৰূপৰ নহয়। মিল-বিন্যাসৰ যুগ্মক ধৰণটোৱেও সেই ধাৰণাটো অলপ অনুমোদন কৰা যেন লাগে। কিন্তু, পুৰণি পুথিবোৰত সাধাৰণতে স্তৱকৰ শেষত শ্লোক-সংখ্যা দিওঁতে, সেয়া চাৰি চৰণৰ অন্তত দিয়া দেখা যায়। আধুনিক কালৰ কবিসকলে এইটো ছন্দসজ্জা ব্যৱহাৰ কৰোঁতে, তাৰে আঁত ধৰি মিল-বিন্যাস সলাই × ক × ক ধৰণেৰে কৰি লৈছে। যেনে :

সপোনৰ | প্ৰথম পুৱাতে |
সাৰ পাই | উঠিলো যেতিয়া ॥
দেখিছিলোঁ | তোমাৰ ছবিটি |
জীৱনত | প্ৰেমৰ অমিয়া ॥

(যতীন্দ্ৰনাথ দুৱৰা, তোমা'ল)

উল্লেখযোগ্য, মিল-বিন্যাসৰ পৰিৱৰ্তনৰ লগে লগে চৰণবন্ধয়ো ৰূপ সলাইছে। এযা আৰু দ্বিপৰ্বিক ৰূপৰ চৰণবন্ধ হৈ থকা নাই—চতুষ্পৰ্বিক চৰণৰ যুগ্মক স্তৱকলৈ ৰূপান্তৰিত হৈ পৰিছে। ওপৰৰ দৃষ্টান্তটোত পূৰ্ণযতিৰ অৱস্থানৰ উমান ল'লেই কথাষাৰ ধৰা পৰে। উল্লেখনীয় যে, চকুৰে দেখা শাৰী আৰু কাণেৰে শুনা চৰণৰ মাজত আচলতে কোনো মিল নাই। গতিকে সিদ্ধান্ত কৰিব পাৰি, দুৱৰাৰ কবিতাৰ স্তৱকটোতে বেলেগ এটা ছন্দসজ্জাৰ বাট বিচাৰি লৈছে। পোনৰ উদাহৰণটোহে বিশুদ্ধ দিগক্ষৰা। ইয়াক যে লঘু পয়াৰ বুলিও কয়, তাৰ কাৰণটো হ'ল—ই পয়াৰতকৈ অলপ লাহী। আনহাতে, ই পয়াৰৰ দৰেই দ্বিপৰ্বিক।

একাৱলী ছন্দসজ্জাৰ আন এটা নাম হ'ল, ঝুনা। ইয়াৰ অন্তিম পৰ্বটো অপূৰ্ণপৰ্বিক। ইয়াৰ চৰণবন্ধত ৬ ৫ ৰূপকল্পৰ দুটাকৈ পৰ্ব থাকে, আৰু চাৰিটা চৰণেৰে একোটাকৈ স্তৱক ৰচিত হয়। ইয়াৰো মিল-বিন্যাস ক ক খ খ ৰূপকল্পৰ। তাৰে এটা উদাহৰণ,

মেঘ-সম শ্যাম | বসন পীত |
ৰত্নৰ কিৰীটি | শিৰে শোভিত |
কৰ্ণত মকৰ | জ্বলে কুণ্ডল |
ধনু-সম শোভে | ভ্ৰুৱ-যুগল |

(শঙ্কৰদেৱ, কংসবধ)

কুসুমমালা ছন্দসজ্জাটো ৬ ৬ ৰূপকল্পৰ পূৰ্ণপৰ্বিক চৰণবন্ধত বিধৃত। ইয়াৰ স্তৱকত মাথোন দুটাকৈহে চৰণ থাকে। ইয়াৰ ডাঙৰ বৈশিষ্ট্যটো হ'ল, প্ৰতিটো পৰ্বৰ আৰু প্ৰতিটো চৰণৰ একেটা মিলৰ বিন্যাস। কুসুমমালাৰ দৃষ্টান্ত হ'ল,

তুমি নিৰঞ্জন | পাতক ভঞ্জন |
দানৱ গঞ্জন | গোপিকা ৰঞ্জন |

(শঙ্কৰদেৱ, গুণমালা)

কুসুমমালাৰ পাচতে ঝমকৰ কথা আলোচনা কৰিব পাৰি। এইটো ছন্দসজ্জাৰ চৰণবন্ধ ৬ ৮ ৰূপকল্পৰ দুটাকৈ পৰ্বত বিন্যস্ত। অন্তিম পৰ্বটো অতিপূৰ্ণপৰ্বিক। আৰু এটা কথা, ইয়াৰ চৰণ দুটা লিপিগত ৰূপত চাৰিটা শাৰীত মেলি থোৱা হয়। সেয়ে, দেখাত চতুষ্ক যেন লাগিলেও, শুনাত যুগ্মকহে। ইয়াৰো মিল-বিন্যাস কুসুমমালাৰ লেখীয়া—প্ৰতিটো পৰ্ব আৰু প্ৰতিটো চৰণত একেটা মিল দিয়া হয়। ঝমকৰ এইটো ৰূপ।

এৰি ধনু শৰ |
থনো বেলি পুৰন্দৰ ॥
কামোৰে অধৰ |
কৰে কোঢালে সমৰ ॥

(শঙ্কৰদেৱ, ইন্দ্ৰ-বলিৰ যুদ্ধ)

উল্লেখযোগ্য যে, ছন্দসজ্জাটো আকৃতিত যদিও পয়াৰৰে বিপৰীত ৰূপৰ, প্ৰকৃতিত ই কিন্তু কুসুমমালাৰহে সমগোত্ৰীয়—চলনটো ত্ৰিমাত্ৰিক ভংগীৰ।

ইয়াৰ পাচতে পয়াৰৰ কথা আলোচনা কৰিবলগীয়া হয়, যদিও দ্বিপদী নামেৰে তাৰ বিষয়ে কিছু আলোচনা কৰি অহা হৈছে। আচলতে পয়াৰৰ স্তৱকবন্ধ বহু বিভিন্ন বিন্যাসৰ হ'ব পাৰে। যুগ্মকৰ পৰা আৰম্ভ কৰি এটা সম্পূৰ্ণ কবিতা হ'ব পৰা জোখলৈকে ইয়াৰ চৰণসংখ্যা বিচিত্ৰ হ'ব পাৰে। সেয়েহে, পয়াৰ অসমীয়া ছন্দৰাজ্যৰ ৰজা-ছন্দসজ্জা। যি কি নহওক, পয়াৰৰ চৰণবন্ধ ৮ ৬ পৰ্ব-বিন্যাসত বিধৃত। তলত পঞ্চক স্তৱকবন্ধৰ —যিটো ৰূপ যথেষ্ট দুৰ্লভ—তাৰ এটা উদাহৰণ দিয়া হ'ল :

ওৰে ৰাতি ভেঁট ফুলে | পাতিলে ধেমালি |
চেনেহ চুমাটি পাই | ধুনীয়া জোনৰ |
ভেঁটৰ উলাহ দেখি | মই যে কান্দিলো |
বিচাৰি পৰশ মোৰ | প্ৰাণৰ প্ৰিয়ৰ |
তোমাৰ মহিমা মই | সুবুজি সুন্দৰ |

(ভৱানন্দ ৰাজখোৱা, পদুম-কলিৰ প্ৰাৰ্থনা)

মালতী পয়াৰবে অনুৰূপ অপূৰ্ণপৰ্বিক ছন্দসজ্জা। মাথোন ইয়াৰ ৰূপকল্পটো হ'ল, ৮ ৭ পৰ্ব-বিন্যাসৰ। তাৰে এটি উদাহৰণ :

তেনুৱা নাৰকী প্ৰাণ | কিনো হ'ব ৰাখিলে |
মহাপাপ হ'ব মোৰ | সতী ৰাণী মৰিলে |
(হিতেশ্বৰ বৰবৰুৱা, তিৰোতাৰ আত্মদান)

পয়াৰ যিদৰে অতি গুৰু-গম্ভীৰ ছন্দসজ্জা, মালতী সেইদৰে অতি মিঠা ছন্দসজ্জা।

চপয় নামৰ ছন্দসজ্জাটোৰ আন এটা নাম হ'ল, পূৰ্ণ পয়াৰ। ই দ্বিপৰ্বিক আৰু অষ্টমাত্ৰিক। তাৰে এটি উদাহৰণ।

হেৰা হেৰা হাটৰুৱা | মৰমৰ ভাইহঁত |
নেৰিবা নেৰিবা মোক | এই মায়া-বজাৰত |
(মফিজুদ্দিন আহমদ হাজৰিকা, জ্ঞান-মালিনী)

এইখিনিতে এষাৰ কথা কৈ থ'ব পাৰি। দ্বিপৰ্বিক ছন্দসজ্জাসমূহৰ ভিতৰত যিবিলাকৰ পৰবন্ধ দ্বিমাত্ৰিক ভংগীৰ—অৰ্থাৎ চতুৰ্মাত্ৰিক অথবা অষ্টমাত্ৰিক আৰু অপূৰ্ণ পৰ্ব হিচাপে ষডমাত্ৰিক—সেই সকলোবোৰ ছন্দসজ্জা পয়াৰৰ লক্ষণাৱিষ্ট। সেইবাবে, সিবিলাকক বহল অৰ্থত পয়াৰজাতীয় ছন্দসজ্জা বোলা হয়। এনেকুৱা সমমাত্ৰিক গতিৰ ছন্দসজ্জা মাথোন যৌগিক ৰীতিতহে সম্ভৱপৰ। ইবিলাকৰ ভিতৰত অষ্টমাত্ৰিক ছন্দসজ্জাবোৰ মাত্ৰাবৃত্ত নাইবা স্বৰবৃত্তলৈ নিব খুজিলে, তৎক্ষণাৎ অষ্টমাত্ৰিক ৰূপটো বিশ্লিষ্ট হৈ চতুৰ্মাত্ৰিকলৈ ৰূপান্তৰিত হৈ পৰে। উদাহৰণস্বৰূপে,

এটি ঘৰত | দুটি মাথোন | দুটি মানুহ | ধৰে
এটি খেলে | লুকাই সপোন | এটি জ্বলি | মৰে

নাইবা

ধূম্ৰহাৰ | উন্মাদ | শংখৰ | ফু
ভাষাহীন | মৰুভূত | চাইনুম | লু

স্বৰবৃত্ত আৰু মাত্ৰাবৃত্তত ৰচিত এই চৰণবোৰৰ অনুপ্ৰেৰণা পয়াৰৰে গঠন-বিন্যাসৰ কিন্তু ইবিলাকৰ ছন্দস্পন্দত পয়াৰৰ ছন্দাদৰ্শ নহৈই নাই।

আ ত্ৰিপৰ্বিক চৰণবন্ধ

ত্ৰিপৰ্বিক ছন্দসজ্জাসমূহৰ ভিতৰত পৰে : দীৰ্ঘ পয়াৰ, দুলড়ী, হংসমালা আৰু লঘু-দুলড়ী। ইবিলাকৰ ভিতৰত দীৰ্ঘ পয়াৰ অথবা মহাপয়াৰ দৰাচলতে পয়াৰৰে বিস্তাৰিত ৰূপৰ ছন্দসজ্জা। ইয়াত পয়াৰৰ ৮ ৬ পৰ্ব-বিন্যাসৰ মাজতে চাৰি মাত্ৰাৰ পৰ্ব এটা

সুমুৱাই দিয়া হয়, ফলত ইয়াৰ পৰ্ব-বিন্যাস ৮ ৪ ৬ ৰূপকল্পৰ হৈ পৰে। পয়াৰৰ দৰে ইয়াৰো স্তবকবন্ধ বহু বিভিন্ন প্ৰকাৰৰ হ'ব পাৰে, তথাপি চতুষ্ক ৰূপৰ স্তবকবন্ধই ইয়াৰ ছন্দস্পন্দৰ লগত ভালকৈ খাপ খাই পৰে। তলত তাৰে এটা দৃষ্টান্ত দিয়া হ'ল :

নাৰীৰ দেহৰ উম | ফুল তৰা | ৰাতিৰ আকাশ |
মহঙা দামেৰে কিনা | সুকোমল | তোমাৰ মঙহ |
খুব বেচি দৰকাৰ | জীৱনত | ইবোৰ বস্তুৰ |
হ'ব পাৰে পূৰ্ণ তাৰ | ঈশ্বৰৰ | অসীম বিৰহ |

(হোমেন বৰগোহাঞি, বিকল্প)

উল্লেখনীয়, দীৰ্ঘ পয়াৰতো পয়াৰৰ দৰেই সমমাত্ৰিক ভংগীৰ ছন্দস্পন্দ সুস্পষ্ট।

ত্ৰিপৰ্বিক ছন্দসজ্জাৰ শ্ৰেষ্ঠ ছন্দসজ্জাটো হ'ল, দুলড়ী। আগতে লঘু ত্ৰিপদী সম্পৰ্কীয় আলোচনাত ইয়াৰ বিষয়ে আলোচনা কৰা হৈছে। কেৱল ৬ ৬ ৮ ৰূপকল্পৰ কথাষাৰ মনত পেলাবলৈ এটা স্তবক দাঙি ধৰা হ'ল :

ফুলনিত কোনে | নিশা নাচিছিল |
ছিগি ৰ'ই গ'ল মণি |
ৰঙিলীৰ ভাৱ | হাঁহি নাচোনৰ |
ৰল চিন এইকণি |

(চন্দ্ৰকুমাৰ আগৰৱালা, নিযৰ)

নক'লেও হ'ব, ইয়াৰ স্তবকবন্ধ যুগ্মক ৰূপৰ।

হংসমালা অসমীয়া কাব্যসাহিত্যৰ এক দুৰ্লভ ছন্দসজ্জা। ইয়াৰ চৰণবন্ধ ৬ ৬ ৬ পৰ্ব-বিন্যাসত বিন্যস্ত। তলত তাৰে দুটা দুষ্প্ৰাপ্য দৃষ্টান্ত দাঙি ধৰা হ'ল :

১ দিবসে বিষয় | বিয়াকুল নিশি | শযনে গোঁৱাই |
মনে ধন খুজি | বিমোহিত তেৰি | আৰতি নপাই |

(শঙ্কৰদেৱ, বৰগীত)

২ কৰুণা মণ্ডিত | শ্যামল সুন্দৰ | স্নিগ্ধ হেমকান্তি |
মংগল দেৱতা | নিত্য বৰষিছা | প্ৰেম-সুধা শান্তি |

(লক্ষ্মীধৰ শৰ্মা, মৰণ-দেৱতা)

ফঁহিয়াই চালে ধৰিব পাৰি, হংসমালা কুসুমমালাৰে বিস্তাৰিত ৰূপৰ ছন্দসজ্জা অথবা দুলড়ীৰ দুৱাৰদলিতে থমকি ৰৈ যোৱা ছন্দসজ্জা।

ল-পি তুলভীও দুষ্প্ৰাপ্য ছন্দসজ্জা। ইয়াৰ ৰূপকল্পত তুলভীতকৈ মাথোন এক মাত্ৰা পৰিমাণহে অতিৰিক্ত মাত্ৰা সংযোজিত হয়। কিন্তু, সেযেই ইয়াক চপল ছন্দস্পন্দ এটা দিবৰ বাবে যথেষ্ট। কাৰণ, অন্তিম পৰ্বটো ন' মাত্ৰাবিশিষ্ট হৈ উঠে, যিটো লক্ষণ পূৰ্ণ পৰ্বৰ ক্ষেত্ৰত সম্পূৰ্ণ অচল, কেৱল অতিপূৰ্ণ পৰ্বৰ ক্ষেত্ৰতেই সি সম্ভৱপৰ। তাৰে এটা উদাহৰণ :

এই জীৱনৰ | শেৱালি বনৰ |
মনৰ যতেক কামনা |
চাওঁতে চাওঁতে | ফুলিল সৰিল |
কতনো মনৰ ভাবনা |

(ৰত্নকান্ত বৰকাকতি, শেৱালি)

প্ৰশ্ন উঠিব পাৰে, অন্তিম পৰ্বটো বাৰু ছয় মাত্ৰাতে বিশ্লিষ্ট কৰি পাচৰ তিনি মাত্ৰাক খণ্ডিত পৰ্ব কৰি দেখুৱাব নোৱাৰি জানো ? তেতিয়া হ'লে দেখোন ল-পি তুলভীকো তৰল পয়াৰৰ দৰে চতুষ্পৰ্বিক চৰণৰ ছন্দসজ্জাৰ লগৰীয়া কৰি দেখুৱাব পাৰি। দৰাচলতে, ইয়াৰ ছন্দস্পন্দৰ ভংগী অসমমাত্ৰিক হোৱাৰ বাবেই কবি-ছান্দসিকসকলে ছয় মাত্ৰাৰ যতিটো মচি পেলায়। সেই লুপ্তযতিটো যৌগিক ৰীতিৰ তৰলিত প্ৰবাহৰ লগত কিছু পৰিমাণে সামঞ্জস্যপূৰ্ণও। কিন্তু, একেটা ছন্দসজ্জাৰ মাত্ৰাবৃত্ত ৰীতিৰ ৰচনাত সেই যতিটো স্পষ্ট হৈ উঠে—তাক নেওচি যাবলৈ টান। উদাহৰণস্বৰূপে :

সুন্দৰ এই | মৰণৰ খেলা |
মৰণ-বিজয়ী |
সাধনা ||
সুন্দৰ এই | মৰণ-বুকুত |
জীৱন পাবৰ |
কামনা ||

(দেৱকান্ত বৰুৱা, উৰ্বশী বিদায়)

ছন্দ-সজাগ কবিগৰাকীয়ে নিজেও সেইবাবে অন্তিম খণ্ডিত পৰ্বটো বিশ্লিষ্ট কৰি বেলেগ এটা দৃশ্যমান শাৰীতহে সজাই দিবলৈ পাহৰা নাই।

ই চতুষ্পৰ্বিক চৰণবন্ধ

চতুষ্পৰ্বিক চৰণবন্ধৰ লেখত পৰা ঘাই ছন্দসজ্জাকেইটা হ'ল : ছবি, তৰল পয়াৰ, তৰল চপয় আৰু চৌপদী। ইবিলাকৰ ভিতৰত ছবি ছন্দসজ্জাটো দীৰ্ঘ ত্ৰিপদী নামেৰেও

পৰিচিত। দীৰ্ঘ ত্ৰিপদী সম্পৰ্কীয় আলোচনাত আগতেই দেখুৱাই অহা হৈছে। ইয়াৰ চৰণবন্ধত পৰ্ব-সমাৱেশৰ ৰূপকল্প ৮ ৮ ৬ ৪ মাত্ৰাযুক্ত। এযাৰ কথা মাথোন কোৱা হোৱা নাই যে ইযাৰ ছন্দস্পন্দৰ গতিভংগী সমমাত্ৰিক তালৰ। তাৰ লগত খাপ খুৱাই কেতিয়াবা কবিসকলে ৰূপকল্পটো,সদাই ৮ ৮ ৪ ৬ মাত্ৰাবিশিষ্ট কৰি লোৱাও চকুত পৰে। উদাহৰণস্বৰূপে,

নিয়ৰ মুকুতা পিন্ধি | হেঙুলী আঁচল মেলি |
ঊষা আহে | সোণালী ৰথত |
নিশাৰ ওৰণি ঠেলি | অৰুণে মিচিকি হাঁহে |
প্ৰকৃতিৰ | ৰূপহী বনত |

(নলিনীবালা দেৱী, পৰম তৃষ্ণা)

তৰল পয়াৰ নামৰ ছন্দসজ্জাটো পযাৰৰে চূৰ্ণিত ৰূপ বুলি ক'ব পাৰি। ইয়াৰ চৰণবন্ধত ৪ ৪ ৪ ২ ৰূপকল্পৰ পৰ্ব-সমাৱেশ স্পষ্টকৈ অনুভূত হয়। বহু সময়ত পোনৰ পৰ্ব দুটাতো অন্ত্যমিল দি সেই লঘু গতিৰ ৰূপটো আৰু বেচি স্পষ্ট কৰি তোলা দেখা যায। উদাহৰণস্বৰূপে,

দেখি যেন | একে হেন | একে ভাই | ভাই
একে ভাব | একেৰাৱ | ভিন পৰো | নাই
সেই মিল | খিল খিল | হাঁহি খিকিন -দালি
হালি জুলি | টালি-ভুলি | আৰু টক -ছালি

(মফিজুদ্দিন আহমদ হাজৰিকা, জ্ঞান-মালিনী)

দেখা যায়, ল-ণি দুলড়ীৰ দৰেই তৰল পয়াৰো দোধোৰমোধোৰকৈহে চতুষ্পৰ্বিক ছন্দসজ্জা। ইয়াতো কেতিয়াবা অন্তিম পৰ্বৰ ক্ষেত্ৰত চাৰি মাত্ৰাৰ পাচত থাকিবলগীয়া যতিটো মচ খাই যাব খোজে। শেষৰ দুটা চৰণৰ লুপ্তযতি এইফালৰ পৰা মন কৰিব-লগীয়া।

তৰল চপয় সেইদৰে চপয় বা পূৰ্ণ পযাৰৰ চূৰ্ণিত ৰূপ। ইয়াতো অষ্টমাত্ৰিক পৰ্ব দুটা বিশ্লিষ্ট হৈ চাৰিটা চতুৰ্মাত্ৰিক পৰ্বলৈ ৰূপান্তৰিত হৈ পৰে। তাৰে দৃষ্টান্ত এইটো :

কত আভা | কত প্ৰভা | মনোলোভা | মনোৰমা |
কত কবি | কত ছবি | যাচে চুমা | নিৰুপমা |
কত অলি | পৰি ঢলি | প্ৰাণ ঢালি | প্ৰেমে পমা |
মাতে সখি | আছোঁ ৰখি | আহাঁ প্ৰিয় | প্ৰিয়তমা |

(গণেশ গগৈ, সৌন্দৰ্য আৰু কবি)

চতুষ্পৰ্বিক ছন্দসজ্জাসমূহৰ ভিতৰত আটাইতকৈ নিটোল ছন্দসজ্জাটো হ'ল, চৌপদী। এইটো ছন্দসজ্জাৰ বিষয়ে আগতেই আলোচনা কৰি অহা হৈছে। ইয়াৰ চৰণবন্ধত পৰ্ব সমাবেশ কৰা হয়, ৮ ৮ ৮ ৬ ৰূপকল্পত। যদিও নিষ্প্ৰয়োজন, তথাপি আৰু এটা দৃষ্টান্ত দাঙি ধৰা হ'ল :

মহা মহাপুৰুষৰ | চানেকিৰে জীৱনৰ।
আমিও কৰিব পাৰোঁ | জীৱন গঢ়িত ||
অভিনয় শেষ হ'লে | আয়ু-বেলি মাৰ গ'লে |
থৈ যাব পাৰোঁ খোজ | সময়-বালিত ||
(আনন্দচন্দ্ৰ আগৰৱালা, জীৱন-সংগীত)

আচলতে এয়া যেন এছোৱা ছবি আৰু আনছোৱা পযাৰৰ এটা চৰণ গোট খাই হোৱা এটা নতুন ৰূপৰ ছন্দসজ্জা।

ঈ ষড়্‌পৰ্বিক চৰণবন্ধ

অসমীয়া কবিতাত পঞ্চপৰ্বিক চৰণবন্ধৰ কোনো ছন্দসজ্জা নাই। বিদগ্ধ লেছাৰি নামৰ অনতিপ্ৰসিদ্ধ ছন্দসজ্জা এবিধ আছে, য'ত পঞ্চপৰ্বিকতাৰ চাট্ এটা লাগিছে। কিন্তু, দৰাচলতে সেইটো ছবিৰ লগত পাঁচ মাত্ৰা পৰিমাণৰ এটা পৌনঃপুনিক আৰু আমনিদায়ক পদাংশ লৈহে বেলেগ এটা ছন্দসজ্জা। ছন্দবিজ্ঞানৰ ফালৰ পৰা সি বেলেগ ছন্দসজ্জা হিচাপে বিবেচনাযোগ্য মুঠেই নহয়।

ষড়পৰ্বিক চৰণবন্ধৰ ছন্দসজ্জা মুঠতে দুবিধ : লেছাৰি আৰু মুক্তাৱলী। লেছাৰিত পৰ্ব-বিন্যাসৰ ৰূপকল্পত ষড়্‌মাত্ৰিক আৰু চতুৰ্মাত্ৰিক পৰ্বৰ পৰ্যাবৃত্তিৰ অন্তত অতিপূৰ্ণপৰ্বিক অষ্টমাত্ৰিক পৰ্বৰ সংযোজন থাকে। অন্তিম অতিপূৰ্ণ পৰ্বটো আচলতে ৬ ২ বিন্যাসৰ। প্ৰতিটো চৰণৰ প্ৰথম দশমাত্ৰিক পদ দুটা আকৌ পদমিলযুক্ত। উদাহৰণ এটা দিয়া হ'ল :

দ্ৰুপদনন্দিনী | মনে গুণি | স্বামীসকলৰ | বাক্য শুনি।
ৰাজহংসগতি | চলি যান্ত ধীৰে ধীৰ ||
যথাত আছন্ত | দেৱ হৰি | নৃপতিসকলে | মধ্য কৰি |
তথাত চলিলা | বহে নয়নৰ নীৰ ||
(ৰাম সৰস্বতী, মহাভাৰত সভা পৰ্ব)

পকল্পটো গণিতৰ ভাষাত এইদৰে দেখুৱাব পাৰি : ২(৬ ৪) ৬ ৮ ।

লেছাৰিৰ পাচতে মুক্তাৱলী ছন্দসজ্জাটো বিবেচনাযোগ্য। মুক্তাৱলীৰ গাঁথনিত চতুৰ্মাত্ৰিক পৰ্বৰ আভাস নাই। গোটেইটো চৰণ পাঁচোটা পৰ্বমিলযুক্ত ষড়মাত্ৰিক পূৰ্ণ পৰ্ব আৰু অন্তিম পৰ্ব হিচাপে সংযোজিত এটা অষ্টমাত্ৰিক অতিপূৰ্ণ পৰ্ব লৈ গঠিত। তাৰে এটা উদাহৰণ :

উঠা প্ৰাণেশ্বৰ | কৰিছো কাতৰ |
শ্ৰুতি সুখকৰ | শ্ৰীমুখৰ স্বৰ |
কৰিযা সাদৰ | বাৰেক শুনোৱা মোক |
চোৱা চকু মেলি | ৰোষ ঠেষ ঠেলি |
নকৰিবা বেলি | যায প্ৰাণ গেলি।
উঠি কৰা কেলি | পাহৰোহোঁ যত শোক |

(ৰত্নেশ্বৰ মহন্ত , পত্নী-বিলাপ)

প্ৰমাণ কৰাৰ প্ৰয়োজন নাই, মিলৰ প্ৰাচুৰ্যই যে মিষ্টতাৰ পৰিবৰ্তে বিস্বাদৰো আভাস এটা কঢিয়াই আনে।

উ অন্যান্য ছন্দসজ্জা

এই সকলোবিলাক বিভিন্ন চৰণবন্ধৰ ছন্দসজ্জাত লক্ষ্য কৰিবলগীয়া কথাষাৰ হ'ল, প্ৰতিটো স্তবকত সমান দৈৰ্ঘ্যৰ চৰণ বিভিন্ন পৰিমাণত পুনৰাবৃত্ত হয। পাঞ্চালী নামৰ এটা ছন্দসজ্জা আছে, যিটো এই নিয়মৰ উল্লেখনীয ব্যতিক্ৰম। পাঞ্চালীৰ প্ৰথম চৰণটো ত্ৰিপৰ্বিক আৰু দ্বিতীয চৰণটো দ্বিপৰ্বিক। হিন্দী ছান্দসিক সকলে এই ধৰণৰ ছন্দসজ্জাৰ নাম থৈছে, বৈতালীয় ছন্দ[১]। আমি সেই নামটো গ্ৰহণ কৰিব পাৰোঁ। তালৰ ক্ষেত্ৰত দুযোটা চৰণৰ ৰূপকল্প অমিল হ'লেও, ইয়াৰ মিল-বিন্যাস অপৰূপ—গোটেইটো স্তবকতে পৰ্বমিল জিলমিলাই-জুনজুনাই থাকে | তাৰে এটা উদাহৰণ :

প্ৰমত্ত মাতঙ্গ | যৈচন পতঙ্গ | নিপাৰল অঙ্গ ||
দশন উপাৰি | প্ৰবেশল ৰঙ্গ ||

(মাধৱদেৱ, ভটিমা)

দ্বিতীয চৰণৰ প্ৰথমটো পৰ্বইহে তাৰ অমিল ধ্বনিটোৰে উমানটো দি থয়, সেয়া এটা ভিন চৰণবন্ধ।

এনেকুৱা বৈতালীয় ছন্দসজ্জাৰ আধুনিক ৰূপ এটা পোৱা যায়, তলৰ কবিতাংশত। ইয়াৰ প্ৰথমটো চৰণৰ বান্ধোন ৪ ৬ ৪ ৬ ৪ ৬ ৰূপকল্পৰ , দ্বিতীয়টো চৰণৰ বান্ধোন

১. শিৱনন্দন প্ৰসাদ, মাত্ৰিক ছন্দো কা বিকাস, পৃ ১৬৭

কিন্তু ৮ ৮ ৪ ৬ ৰূপকল্পৰ। দুয়োটা অমিল দৈৰ্ঘ্যৰ চৰণক বান্ধি ৰাখিছে, পদবন্ধৰ পৰ্যায়ত উভয়ৰে ত্ৰিপদী ৰূপটোৰে | কবিতাংশটো এয়া :

সোণটিয়ে | মুখেৰে নেমাতে | সোণটিয়ে | কথাও নেপাতে |
সোণটিক | কোনে কি কৰিলে ||
মুখখনি সোণটিৰ | হাঁহিখিনি জোনটিৰ |
আহি ক'ৰ | মেঘে আৱৰিলে ||
(ডিম্বেশ্বৰ নেওগ, সোণটিৰ অভিমান)

ইয়াৰ বাহিৰেও অসমীয়া কবিৰ ছন্দ-সাধনাত অনেক নতুন নতুন মিশ্ৰ ছন্দ সজ্জাই ভুমুকি মাৰি গৈছেহি। তাৰ ভিতৰত আটাইতকৈ বিখ্যাত ছন্দসজ্জাটো হ'ল, দুলড়ীৰ এছোৱাৰ সৈতে ঝুনাৰ একোটি চৰণ মিহলাই গঢ় দিয়া চতুষ্পৰ্বিক চৰণবন্ধটো। উদাহৰণ এইটো : আজিয়েই দিয়া | কালিল'ই কিয় |
কোনে জানে মোৰ | কালি কি হ'ব ||
হেজাৰ হেজাৰ | বছৰ বিযপা |
হয়তো অতীতে | সামৰি থ'ব ||
(যতীন্দ্ৰনাথ দুৱৰা, ওমৰ-তীৰ্থ)

ইয়াৰ পাচতে উল্লেখনীয় ছন্দসজ্জাটো হ'ল, ছবিৰ গাঁথনিত থকা দ্বিতীয়টো প সোলোকাই দুলড়ীৰ পৰ্ব এটা আনি গাঁথি উলিওৱা মনোৰম ছন্দসজ্জাটো। উদাহৰণ এটা এয়া :

যিদিনা মৰিম মই | সেইদিনা বাৰু |
জগতৰ | কেনি হানি হ'ব ||
মৰিলোঁনে আছোঁ মই | এই কথাকেনো |
পৃথিৱীৰ | কিমানে জানিব ||
(চন্দ্ৰধৰ বৰুৱা, ধূলিকণা মই)

অসমীয়া কাব্যৰ ছন্দ-জগতত এনেকুৱা বিমিশ্ৰ ছন্দসজ্জা অজস্ৰ আছে। সিবিলাকৰ বাহিৰেও আৰু এবিধ ছন্দসজ্জা গঢ় দি উলিওৱা হৈছে, য'ত একেটা ছন্দসজ্জাৰে উপান্ত পৰ্বটো নাইবা দুটা ভিন ছন্দসজ্জা মিহলাওঁতে তাৰ উপান্ত পৰ্বটো বাদ দিয়াৰ পদ্ধতি গ্ৰহণ কৰা দেখা যায়। তাৰে দুটা ভাল দৃষ্টান্ত এয়া :

১ দাপোণত মুখ চাই | আপোন ৰূপত মুগ্ধা |
কোনো ৰূপহীৰ ||
পৰেনে মনত বাৰু | এফাঁকি কবিতা এই |
বিৰহী কবিৰ ||
(দেৱকান্ত বৰুৱা, কবিৰ কামনা)

২ পোহৰাই মোৰ | নিশাৰ আকাশ |
তিমিৰ ভৰা ||
উদিলা সিদিনা | পূৰৱীৰ বেশে |
তুমি নে তৰা

(দেৱকান্ত বৰুৱা, তুমি নাই)

সহজেই বুজিব পাৰি, পোনৰটোৰ প্ৰেৰণা যোগাইছে ছবিৰ ছন্দৰূপে আৰু পাচৰটোৰ অন্তৰালত আছে 'ওমৰ-তীৰ্থ'ত ব্যৱহৃত মিশ্ৰ ছন্দসজ্জাৰ ৰূপটো। দুয়োটো আপুনি পাগত উঠিছে।

ৰসভিত্তিক ছন্দসজ্জা সম্পৰ্কীয় এই সকলোখিনি আলোচনাৰ পোহৰত এখন তালিকা প্ৰস্তুত কৰি তলত আঁকি দিয়া হ'ল :

চৰণবন্ধ	ছন্দসজ্জাৰ নাম	পৰ্ব-বিশ্লেষণ	পৰ্ববন্ধ-পদবন্ধ বৰ্ণনা
দ্বিপৰ্বিক	ঝুমুৰা | গজগতি	৪ ৪	চতুৰ্মাত্ৰিক একপদী
	দিগক্ষৰা | লঘু পয়াৰ	৪ ৬	চতুৰ্মাত্ৰিক-ষড়মাত্ৰিক একপদী
	একাৱলী | ঝুনা	৬ ৫	ষড়মাত্ৰিক-পঞ্চমাত্ৰিক একপদী
	কুসুমমালা	৬ ৬	ষড়মাত্ৰিক একপদী
	ঝমক	৬ ৮	ষড়মাত্ৰিক-অষ্টমাত্ৰিক দ্বিপদী
	পয়াৰ	৮ ৬	অষ্টমাত্ৰিক-ষড়মাত্ৰিক দ্বিপদী
	মালতী	৮ ৭	অষ্টমাত্ৰিক-সপ্তমাত্ৰিক দ্বিপদী
	চপয় | পূৰ্ণ পয়াৰ	৮ ৮	অষ্টমাত্ৰিক দ্বিপদী
ত্ৰিপৰ্বিক	হংসমালা	৬ ৬ ৬	ষড়মাত্ৰিক সাৰ্ধপদী
	দুলড়ী	৬ ৬. ৮	ষড়মাত্ৰিক অপূৰ্ণ দ্বিপদী
	ল-পি দুলড়ী	৬ ৬. ৯	ষড়মাত্ৰিক অপূৰ্ণ দ্বিপদী
	দীৰ্ঘ পয়াৰ	৮ ৪ ৬	অষ্টমাত্ৰিক অতিপূৰ্ণ দ্বিপদী
চতুষ্পৰ্বিক	তৰল পয়াৰ	৪. ৪. ৪ ২.	চতুৰ্মাত্ৰিক অপূৰ্ণ দ্বিপদী
	তৰল চপয়	৪ ৪ ৪ ৪	চতুৰ্মাত্ৰিক দ্বিপদী
	ছবি	৮ ৮, ৪ ৬	অষ্টমাত্ৰিক অতিপূৰ্ণ ত্ৰিপদী
	চৌপদী	৮ ৮ ৮ ৬	অষ্টমাত্ৰিক অপূৰ্ণ চৌপদী
ষড়পৰ্বিক	লেছাৰি	২(৬.৪).৬ ৮	ষড়মাত্ৰিক-চতুৰ্মাত্ৰিক অতিপূৰ্ণ
	মুক্তাৱলী	২(৬.৬).৬ ৮	ষড়মাত্ৰিক অতিপূৰ্ণ চৌপদী

যিয়েই কি নহওক, এয়া মাথোন ছন্দসজ্জাসমূহৰ বহিৰংগৰহে পৰিচয়। ছন্দসজ্জাৰ আঁত ধৰি কবিতা ৰসোত্তীৰ্ণ ছন্দৰূপময় হৈ উঠা-নুঠাটো সংশ্লিষ্ট ছন্দশিল্পীগৰাকীৰ শব্দৰ ওপৰত থকা অধিকাৰেহে নিৰ্ণয় কৰি দিয়ে।

ঘ ছন্দশিল্পত মিলৰ ভূমিকা

যতিপ্ৰান্তিক ছন্দসজ্জাৰ বিষয়ে কৰা যি কোনো আলোচনা অসম্পূৰ্ণ হৈ ৰয়, যদি তাৰ লগতে অন্ত্যমিলৰ বিষয়ে দুটামান প্ৰয়োজনীয় কথাও আলোচনা কৰি লোৱা নহয়। সেই কথাকেইটা হ'ল—মিলৰ লগত ছন্দৰ সম্পৰ্কটো কি, ছন্দৰ ৰূপবন্ধত মিলে কি ভূমিকা গ্ৰহণ কৰে, আৰু মিলে যদি কিবা ভূমিকা গ্ৰহণ কৰিবলগীয়া হয়, তেনেহ'লে তাক কেনেধৰণে সম্পাদন কৰে।

বহুতৰে ধাৰণা, মিলৰ অবিহনে কথাৰ ভাষা কবিতাৰ ভাষালৈ উত্তীৰ্ণই নহয়। আৰু আন কিছুমানৰ এটা সম্পূৰ্ণ বিপৰীত ধাৰণা আছে, মিল একান্তভাৱেই অলংকাৰ-শাস্ত্ৰৰহে অন্তৰ্গত বিষয়বস্তু—ছন্দ-বিজ্ঞানৰ লগত তাৰ কোনো সম্পৰ্কই নাই। দুয়োটা ধাৰণাই সমানে ভুল। জাপানী ভাষাৰ 'হাইকু' কবিতাবোৰত মিল বোলা বস্তুটো নায়েই, তথাপি সিবোৰ কবিতা। ইংৰাজী কবিতাৰ এজন বিখ্যাত সমালোচকে লিখিছে, "মিল বোলা বস্তুটো অৱশ্যে কবিতাৰ এক অপৰিহাৰ্য উপাদানতকৈ বৰং আকস্মিক যোগাযোগ বুলিহে ক'ব পাৰি।"[২] আনহাতে, ছন্দসজ্জাৰ ৰূপায়ণত মিলে তিনিটা কাম কৰিবলগীয়া হয়—এক, ধ্বনিগত মধুৰতা প্ৰদান, দুই, স্থাপত্যৰূপৰ প্ৰয়োজনীয়তা পূৰণ আৰু তিনি, ভাবগত কথাবস্তুৰ মহিমা নিৰূপণ।[৩] এই তিনিওটা কামেই ছন্দ-বিজ্ঞানৰ ভিতৰুৱা, অতি বেচি ক'ব পাৰি, তৃতীয়টো দিশৰ লগত অলংকাৰ-শাস্ত্ৰৰ সম্পৰ্ক অধিক নিবিড়। আচল কথাষাৰ হ'ল, প্ৰবহমান ছন্দসজ্জাৰ ক্ষেত্ৰতহে মিলৰ ভূমিকা অস্বীকাৰ কৰিব পাৰি, যতিপ্ৰান্তিক ছন্দসজ্জাৰ ক্ষেত্ৰত মিল বোলা বস্তুটো এক অপৰিহাৰ্য উপাদান নহ'লেও অন্ততঃ প্ৰয়োজনীয় গৌণ উপাদান।

মিল সম্পৰ্কে ভুল ধাৰণাবোৰৰ মূলতে আছে কেইবাটাও মৌল আৰু পৰম্পৰাগত

---

২. Rhyme is, of course, an accident rather than an essential of verse
—John Livingston Lowes, Convention and Revolt in Poetry, p. 159

৩. functions of rhyme: melodic, structural and rhetorical.

ভুল। প্ৰথম কথাষাৰ হ'ল, কেৱল শেষ ব্যঞ্জন ধ্বনি দুটাৰ মিল দেখা পালেই তাক মিল বুলি ক'ব নোৱাৰি। উদাহৰণস্বৰূপে,

দুনাই মাকত পাতিলে জেউৰ
কিনো অবুজন কানু
চেনেহী মাতৃয়ে সাজি দিলে এটি
ভুবনমোহন বেণু
(ৰঘুনাথ চৌধাৰী, কেতেকী)

এই অপূৰ্ব স্তবকটোতো মিল বুলি যিটো বস্তু চলি গৈছে, সেয়া আচলতে মিল নহয়— মাথোন চকুৰে দেখাৰ মিল। ইয়াকে দৃশ্য-মিল[8] বুলি কয়। আচল মিল হ'বলৈ হ'লে, সি কাণেৰে শুনাৰ মিল হ'ব লাগিব। উপান্ত দলটোৰ স্বৰধ্বনি দুটা অবিকল একে হ'লেহে সেই মিলটো বিচাৰি পোৱা যায়। সেই মিলটো আছে এইটো স্তবকত :

অনাঘ্ৰাত কেতেকীৰ সোণোৱালী ৰেণু
বৃন্দাবন মতলীয়া কলীয়াৰ বেণু
(লক্ষ্মীনাথ বেজবৰুৱা, কবিতা)

আকৌ, ব্যঞ্জন ধ্বনি দুটাৰ কোনো মিল নথকা সত্ত্বেও এই মিলটো দৃশ্য-মিলৰ অধিক :

চকুত তোমাৰ সপোনৰ মাযা
মুখত জোনৰ বিমল ছাঁ
নিশাহত যেন কোমল ঘাহৰ
সুৰভিৰে পুৰ মৃদুল বা
(দেৱকান্ত বৰুৱা, মনোৰমা)

দ্বিতীয় কথাষাৰ হ'ল মিল বোলা বস্তুটো ছন্দস্পন্দৰ অনুকূল হ'ব লাগিব। মিল বিচৰা শব্দাংশ দুটাৰ ধ্বনিতৰংগ একেধৰণৰ হসন্ত-স্বৰান্ত ৰূপবিশিষ্ট নহ'লে, মিল কেতিয়াও পাগত নুঠে। বৰং ক'ব পাৰি, সেই মিল একেবাৰে অমিল। আধৰুৱা মিল থকা সত্ত্বেও তলৰ মিলটো মিল নহয় :

বকাসুৰে বোলে তই কোথাৰ দুৰ্জন
বলি হুয়া কি কাৰণে খালি মোৰ অন্ন
(ৰাম সৰস্বতী, ভীম চৰিত)

---

8 eye-rhyme

পাঠ কৰিবৰ সময়ত হয় 'দুৰ্জন' শব্দটো স্বৰান্ত ধ্বনিৰে পঢ়িব লাগিব, নহয় 'অন্ন' শব্দটো হসন্ত ধ্বনিৰে পঢ়িব লাগিব। মুঠৰ ওপৰত, বদ্ধদলৰ লগত মুক্তদলৰ মিল দিব নোৱাৰি। আনহাতে, বৰ্ণগত মিল নথকা সত্ত্বেও তলৰ স্তবকটোত মিলৰ নাটনি ঘটা নাই:

কাটিলা কবিৰ শাণিত খড়্গ
হৰিলা কবিৰ শোণিত অৰ্ঘ

(দেৱকান্ত বৰুৱা, দৃষ্টিসৃষ্টি)

অৱশ্যে, এই ধৰণৰ চমকপ্ৰদ মিলৰ আকস্মিক্য ঘটিলে মিলৰ সৌন্দৰ্য হেৰোৱাৰ সম্ভাৱনা।

এতিয়া আলোচনা কৰি চাওঁ, ছন্দৰ ক্ষেত্ৰত মিলে তাৰ ভূমিকা তিনিটা কেনেদৰে পালন কৰে। প্ৰথম ভূমিকাটো হ'ল, মাধুৰ্য বিস্তাৰণ। প্ৰত্যাশিত ধ্বনিৰ মিল ঘটিলে ছন্দ আপোনাআপুনি মধুৰিমাময় হৈ উঠে। এয়া সাধাৰণ উপলব্ধিৰ কথা। সেই মাধুৰ্য বিস্তাৰণৰ আচল ৰূপটো উদঙাই ধৰিছে, এগৰাকী কবি-সমালোচকে, "পুনৰাবৃত্তিৰ লগত এক বিশেষ আনন্দানুভূতি সম্পৃক্ত হৈ থাকে। সেই আনন্দানুভূতিটো হ'ল, সঠিক চিনাক্তকৰণৰ পৰা লাভ কৰা তৃপ্তিৰ লেখীয়া। কিছুমান অমিল ধ্বনিৰ মাজত হঠাৎ মিল থকা ধ্বনিটো দোহাৰি দিয়া শুনিবলৈ পোৱাৰ যিটো আনন্দ, সি ভুমৰ মাজত কাৰোবাৰ চিনাকি মুখ দেখা পোৱা আনন্দৰ সমগোত্ৰীয়। পুনৰাবৃত্ত ধ্বনিয়ে, ছন্দস্পন্দৰ গতি আৰু যতিৰ লগতে, একোটা কবিতাৰ সাংগীতিক ৰূপকল্পৰ প্ৰতীতি ওপজাই দিয়ে। এই ছন্দিত ধ্বনিৰ পুনৰাবৃত্তিয়ে একে সময়তে কল্পনাক যিদৰে উদ্দীপ্ত কৰি তোলে সেইদৰে তন্দ্ৰাবিষ্টও কৰি তোলে। কবিতাই পাঠক-মানসৰ একাংশক সেইদৰে সুষুপ্ত কৰি দিয়েই, যাতে অন্য একাংশক জগাই তুলি উদ্দীপ্ত কৰি তুলিব পাৰে। ই সেইটো অংশকেই শুৱাই দিয়ে, যিটো অংশই যুক্তি-বিচাৰ কৰে আৰু তৰ্কত প্ৰবৃত্ত হয়, আৰু সেইটো অংশকেই জগাই তোলে, যিটো অংশই স্মৰণ কৰে, অনুভৱ কৰে আৰু কল্পনা কৰে।"[৫] মিলৰ সহযোগত সেই মাধুৰীটোৱেই সঞ্চাৰিত হয়।

---

৫ Repetition has a special pleasure attached to it—the pleasure of recognition We get the same pleasant sensation from hearing a sound repeated as we do from recognising a familiar face amid a crowd of strangers Now this repeating of sounds, together with the steady beat with the metre, is what makes the musical pattern of a poem • The purpose of this rhythmic repetition is both to excte you and to lull you That may sound contradictory. But it's true Poetry must put part of you to sleep in order to wake up and excite another part of you It puts to sleep in order to wake up and excite another part of you that reasons and argues, it awakens the part that remembers, feels and imagines. —C. Day Lewis, Poetry for You, p. 31

এইটো পৰ্যায়ত আদৰ্শ মিলৰ দুটা ৰূপ পৰিলক্ষিত হয়। ছন্দস্পন্দৰ ভংগীৰ লগত দুয়োবিধ মিল ভিন ধৰণেৰে ৰঞ্জিতা থাই পৰে। সমমাত্ৰিক ভংগীৰ ছন্দসজ্জাত দ্বিদল মিলটোৱেই আদৰ্শ মিল। উদাহৰণস্বৰূপে,

ব্যথাভৰা জীৱনৰ পুঞ্জীভূত বেদনা বিপুল
নিবেদিছোঁ চৰণত এই মোৰ অন্তৰ আকুল
(অতুল হাজৰিকা, দেৱদাসী)

আনহাতে, অসমমাত্ৰিক ভংগীৰ ছন্দসজ্জাত ত্ৰিদল মিলটোৱেহে সেই আনন্দানুভূতিৰ সঞ্চাৰ কৰিব পাৰে। উদাহৰণস্বৰূপে,

মন্দাকিনীত ঢৌ নাচে হেৰা
ধাননিত ঢৌ
কঁপাতে
হাঁহি উঠে সউ পাৰিজাত বন
তুমি মোত হিয়া
সঁপাতে
(দেৱকান্ত বৰুৱা, উৰ্বশী-বিদায়)

মিলে সম্পাদন কৰা দ্বিতীয় ভূমিকাটো হ'ল, ছন্দৰ স্থাপত্যৰূপ নিৰূপণ। যদিও মিল নোহোৱাকৈয়ো সিবোৰ নিৰ্দিষ্ট হোৱাত কোনো বাধা নাই, তথাপি চৰণৰ অন্তৰে অন্তৰে নাইবা পদৰ অন্তৰে অন্তৰে আৰু আনকি পৰ্বৰ অন্তৰে অন্তৰে থকা মিলযুক্ত ধ্বনিবোৰে সংশ্লিষ্ট ছন্দ বিভাগবোৰৰ ৰূপ আৰু ৰূপকল্প সম্পৰ্কে পাঠক-মনক সজাগ কৰি দিয়ে। আবৃত্তিকাৰে যেতিয়া ছন্দপ্ৰবাহত আপোন কণ্ঠস্বৰ এৰি দিয়ে, তেতিয়া সেই মিলৰ খেও ধৰিয়েই শ্ৰোতাই অনুভৱ কৰিব পাৰে, অথবা এনেয়ে অনুভৱ কৰিব পাৰিলেও, আৰু বেছি স্পষ্টকৈ ধৰিব পাৰে—ছন্দসজ্জাটো কেনেকুৱা ধৰণৰ, পদ আৰু চৰণবোৰ তাত কেনেকুৱাকৈ সজোৱা হৈছে। আনকি, কেতিয়াবা গোটেই কবিতাটোৰো স্তৱককেইটা পৰস্পৰৰ পৰা বিচ্ছিন্ন কৰি তাৰ নিৰ্মাণৰূপটোৰ উমান ধৰিব পাৰি। এই কথাষাৰকে এজন ইংৰাজ ছান্দসিকে অতি সুন্দৰকৈ কৈছে, 'মিলে কেৱল চৰণক চৰাৰ পৰা বিভক্ত কৰিয়েই নেদেখুৱায়, চৰণবিলাকৰ বিন্যাসটোকো উদঙাই দেখুৱায়। প্ৰতিটো মুঠি অথবা স্তৱকবন্ধৰ বান্ধোনত থকা সংগ্ৰথিত ৰূপটোও জন্‌জন্ পট্‌পট্‌কৈ দাঙি ধৰে। কাৰণ, প্ৰতিটো ধাৰাবাহিক ক্ৰমত থকা স্তৱকবে নিজস্ব একোটা মিলৰ বিন্যাস থাকে আৰু সেই বিন্যাসটো গোটেইবোৰ স্তৱকৰ বাবে

উমৈহতীয়া ধৰণৰ মুঠেই নহয়, যদিও প্ৰত্যেকৰে পূৰ্ববৰ্তী স্তবকটোৰ মিলবিন্যাসৰ প্ৰণালীটো প্ৰায় একেধৰণৰে। মিলে এইদৰে একেটা সময়তে বিযোজন আৰু সংযোজন উভয় ক্ৰিয়াকে সম্পাদন কৰে।'* কথাষাৰ ভালকৈ বুজি পাবলৈ তলৰ কবিতাংশৰ মিলবোৰৰ ওপৰত চকু ফুৰাই ল'ব পাৰি :

বিদেশীৰ চকু থিৰ
স্বদেশীৰ ওথ শিৰ
দেও-লগা-মানুহৰ দেশ
উজুটিত ভাগে দাঁত
কোঢালত হৰে মাত
অহা-যোৱা নাই তাত শেষ
জনে জনে ভিন ভিন বেশ

(বিনন্দ চন্দ্ৰ বৰুৱা, গডগাঁও)

মিলৰ খেও ধৰিযেই ক'ব পাৰি, কোন দুটা পদ কোনটো চৰণৰ আৰু ক'ত সিহঁতৰ আধাৰস্বৰূপ চৰণটোৰ শেষ। আৰু ক'ব পাৰি, শেষৰ শাৰীটো যে নিজেই এটা স্বকীযা খণ্ডিত চৰণ।

ইংৰাজ ছান্দসিকগৰাকীযে কোৱা স্তবকপুঞ্জৰ ক্ষেত্ৰত মিলে একে সমযতে বিযোজন আৰু সংযোজনৰ দ্বৈত ভূমিকা পালন কৰা কথাষাৰৰ প্ৰমাণ পোৱা যায চনেটৰ মিল-বিন্যাসত। পেট্ৰাকীয চনেটত অষ্টক অংশটো একেটা ৰূপকল্পৰ বেষ্টিত মিল[৭]-ৰ আধাৰত ৰচিত হয। আৰু ষড়ক অংশটো সেইদৰে অন্য এটা ৰূপকল্পৰ বেষ্টিত মিলৰ আধাৰত ৰচিত হয। মিল-বিন্যাস অষ্টকৰ ক্ষেত্ৰত ক খ খ ক আৰু ষড়কৰ ক্ষেত্ৰত গ ঘ গ ৰূপকল্পৰ। মিল-বিন্যাসেই স্পষ্টকৈ দেখুৱাই দিযে, অষ্টকৰ দুটা চতুষ্ক ৰূপৰ স্তবক আৰু ষড়কৰ দুটা ত্ৰিচৰণিকা ৰূপৰ স্তবক।[৮] ঠিক সেইদৰে, চেক্সপীয়েৰীয চনেটত তিনিটা ভিন

---

* Rhyme serves not only to divide line from line, but also to mark the arrangement of lines, and to bind together and mark the integral character of each group of stanzas, for each successive stanza in the series has only oue system of riming sounds different in quality form, though similar in arrangement to, those of the stanzas immediately preceding or following It has thus both a separating and combining effect.

—Egerton Smith, Principles of English Metre, p, 269

৭. enclosing rhyme

৮. মহেন্দ্ৰ বৰা, সাহিত্য-উপক্ৰমণিকা, পৃ ৬৭—৬৯

ৰূপকল্পৰ একান্তৰ মিল[৯]-ৰ আধাৰত তিনিটা চতুষ্ক লৈ দ্বাদশিকা[১০]-ৰ তিনিটা স্তৱক। ইবোৰৰ ৰূপকল্প ক্ৰমে ক খ, ক খ | গ ঘ গ ঘ | চ ছ চ ছ বিন্যাসৰ যেনিবা এধাৰ মালা। অৱশেষত, যুগ্মক মিল[১১]-ৰ এটা চমু দ্বিচৰণিকা।[১২] থোৰতে ক'বলৈ হ'লে, দুয়োবিধ চনেটত মিল-বিন্যাসৰ পৰিপাটিতাৰ বাবেই স্তৱকবোৰৰ বিশ্লিষ্ট ৰূপটো যিদৰে স্পষ্ট হৈ ধৰা পৰে, সেইদৰে সংগ্ৰথিত ৰূপটোও পৰিষ্কাৰ'ক ওলাই থাকে।

মিলে সম্পাদন কৰা তৃতীয় ভূমিকাটো হ'ল, ছন্দৰ ব্যঞ্জনধৰ্মিতাৰ বিৱধন। মিলৰ এই ভূমিকাটো সকলো ধৰণৰ ব্যাখ্যাৰ অতীত। মাথোন ইমানকে ক'ব পাৰি, মিলৰ কাৰণে ব্যৱহৃত শব্দৰ সূক্ষ্ম শ্ৰুতিয়ে কবিতাবিশেষৰ ছন্দক সুৰভি-নিৰ্যাসেৰে ওপচাই তোলে। যদি কল্পনা কৰা যায়, সেই মিলটো নেথাকিলেহেঁতেন, তেতিয়া বাৰু কি হ'লহেঁতেন? খুব সম্ভৱ, সেয়া নিয়মৰ শিকলি পিন্ধা এবিধ কথাৰ ভাষাৰ উক্তি হৈ পৰিলেহেঁতেন। উদাহৰণস্বৰূপে,

মই কবি গাওঁ গান শব্দৰ সপোন সাজোঁ।
লিখোঁ যে কবিতা
ফুল আৰু পখিলাৰ চুমাত বিচাৰি চাওঁ
প্ৰেমৰ ৰঞ্জিতা

(দেৱকান্ত বৰুৱা, কবিৰ কামনা)

এই চৰণ দুটা লিখোঁতে, ছন্দশিল্পী কবিগৰাকীয়ে 'ৰঞ্জিতা' শব্দটোৰে মিল নিদি মাথোন মাত্ৰা-সংখ্যা ঠিক ৰাখি 'তুলনা' নাইবা 'উপমা'ৰ লেখীয়া অমিল কিবা এটা লিখিলেহেঁতেন, তেনেহ'লে ছন্দৰ মসৃণ ধ্বনিৰূপৰ লগত কথাৰ আলফুলীয়া ব্যঞ্জনাটো গুণঠি-খান্দৰিৰ লেখীয়াকৈ ৰঞ্জিতা থাই নপৰিলেহেঁতেন। মিল বোলা বস্তুটোৰে এইদৰেই যতিপ্ৰান্তিক ছন্দসজ্জাৰ ধ্বনিক সুৰৰ মাধুৰ্য দান কৰে, বাক্যোনটোক নিটোল ৰূপময়তা দান কৰে, আৰু ভাবনাক ব্যঞ্জনাৰ মৰ্মস্পৰ্শিতা দান কৰে।

---

৯. alternating rhyme
১০. duodouzain
১১. couplet rhyme
১২ মহেন্দ্ৰ বৰা, পূৰ্বোক্ত, পৃ. ৬৯—৭১

॥ প্ৰবহমান ছন্দসজ্জা ॥

ক প্ৰবহমানতাৰ স্বৰূপ

যতিপ্ৰান্তিক ছন্দসজ্জাত ভাবৰ আনুগামী অৰ্থনিৰ্ভৰ ভাষাৰ লিখিত শাৰী আৰু ধ্বনিৰ অনুগামী স্পন্দিত ভাষাৰ ছন্দৰূপময় চৰণ—উভয়ৰে একেটা ৰূপ, কোনো পাৰস্পৰিক বিৰোধ নাই। প্ৰতিটো চৰণৰ অন্তত ছেদ আৰু যতিৰ সহ-অৱস্থান ঘটে। ফলস্বৰূপে, চৰণটো শেষ হোৱাৰ লগে লগে তাত থকা যতিৰ ৰূপটো ফৰিংফুটা হৈ উঠে। আচল কাৰণটো হ'ল, যতিপ্ৰান্তিক ছন্দসজ্জাত প্ৰতিটো চৰণৰ আধাৰ পাত্ৰটো চাই ভাৱবস্তুৰ আধেয় বস্তুখিনি শব্দৰ ৰূপত আগতীয়াকৈ গঢ়ি লোৱা হয়, সেই শব্দৰূপময় কথাখিনি যেতিয়া চৰণবন্ধত উবুৰিয়াই দিয়া হয়, তেতিয়া সেয়া বটিয়াকৈ ৰজিতা খাই পৰে। আনহাতে, এনে কিছুমান ছন্দসজ্জা আছে, য'ত যতিৰ অৱস্থানত ছেদৰ কোনো সঁহাৰি পাবলৈয়ে নাই। সিবোৰত ছেদ আৰু যতি অসংশ্লিষ্ট। তেনেকুৱা ছন্দসজ্জা-সমূহত ভাৱৰ প্ৰবাহ ছন্দৰ পাত্ৰত চপ্‌চপীয়া হৈ চৰণপ্ৰান্তৰ পৰা চৰণান্তৰলৈ বাগৰি বৈ যায়। ভাবৰ প্ৰবাহে তেতিয়া বহু সময়ত ছন্দপ্ৰবাহকো সামৰি তাৰ স্বাভাৱিক থমকনি-ঠাইত ৰ'বলৈ নিদি আগবঢ়াই লৈ যায়। যেতিয়া ভাবস্পন্দ ছন্দস্পন্দৰ সেই যুগল প্ৰবাহটোৱে চৰণপ্ৰান্তৰ ভেটা ভাঙি বৈ যোৱাটোকে নিয়ম কৰি লয়, তেতিয়া সেই প্ৰকৃতিটোকে ছান্দসিকৰ ভাষাত প্ৰবহমানতা[১] বুলি কোৱা হয়।

প্ৰবহমান ছন্দসজ্জাত শব্দৰ সাংগীতিক ৰূপবন্ধৰ সলনি অন্বয়নিৰ্ভৰ ভাবৰ কথাস্পন্দনেহে যতিৰ অৱস্থান নিয়ন্ত্ৰিত কৰে। গতিকে, চৰণপ্ৰান্তৰ সুনিয়মিত পূৰ্ণযতি প্ৰায়েই অস্পষ্ট অথবা অতিক্ৰান্ত হৈ পৰা পৰিলক্ষিত হয়। যতিৰ ভূমিকা বুলিবলৈ মাথোন ইমানখিনিয়েই থাকেগৈ যে, সি কেৱল চৰণবন্ধৰ শেষসীমা ৰক্ষা কৰি তাৰ প্ৰচ্ছন্ন ৰূপটোৰ কথা সোঁৰৰাই থাকে। যতিয়ে ৰক্ষা কৰি থকা সেই ৰূপাধাৰতে কবিয়ে তেওঁৰ ভাববস্তুৰ ৰস-সুধা আধেয় ৰূপে ৰসৰ কলহৰ পৰা ঢালি দিয়ে। তেও চিন্তা নকৰে, চৰণবন্ধৰ ৰূপাধাৰত সেয়া আঁটিব নে নাই, নাটিলেও কোনো ক্ষতি নাই চৰণবন্ধৰ আধাপাত্ৰ চপ্‌চপীয়া কৰি উঠি সি তাৰ কানেদি বাগৰি বৈ যাব—পাচৰ চৰণবন্ধটোত টুকি-টাকি থ'লেই হৈ যাব। প্ৰবহমান ছন্দসজ্জাৰ এইটো পটভূমিতে

১. enjambement (অঁজাঁবামা)

ছেদ আৰু যতিৰ দ্বৈত লীলা অনুভূত হয়। যতিয়ে প্ৰদান কৰে স্থিৰতাৰ অনুভূতি, ছেদে যোগান ধৰে গতিশীলতাৰ অনুভূতি। কেতিয়াবা এনে হয় যে, কবিয়ে তেওঁৰ প্ৰবহমান ছন্দসজ্জাতো যতিপ্ৰান্তিক ছন্দসজ্জাত থকাৰ লেখীয়াকৈ চৰণপ্ৰান্তত অন্ত্যমিলৰ যোগান ধৰি তাৰ গতিক স্থিৰতা-লক্ষণাক্ৰান্ত কৰি তুলিবলৈ যত্ন কৰে। আনহাতে, কেতিয়াবা আকৌ কবিয়ে নিৰ্দিষ্ট ৰূপৰ স্তবকৰ পৰিবৰ্তে স্থিতিস্থাপক অনুচ্ছেদ ব্যৱহাৰ কৰি প্ৰবহমান ছন্দসজ্জাক আৰু বেচি বৈচিত্ৰ্যসঞ্চাৰী গতিৰূপময় কৰি তুলিব খোজে। অৱশ্যে, তেনেকুৱা ছন্দ-অনুচ্ছেদবোৰ নিশ্চয়ৈক ছন্দস্পন্দৰ ভিতৰৰ প্ৰয়োজনৰ পৰাই উৎসাৰিত হয়। কিন্তু স্বীকাৰ কৰিব লাগিব, সিবোৰৰ ৰূপবদ্ধ ধ্বনিৰ সুমিতিবোধৰ প্ৰেৰণাতকৈ ভাবনা আৰু অনুভূতিৰ পৰিপূৰ্ণ সমন্বয়ৰ প্ৰক্ৰিয়াটোৱেই বাইকৈ গঢ় দিয়ে। সেইবাবে, প্ৰবহমানতাৰ পূৰ্ণতম অভিব্যক্তিটো তাৰ বৃহত্তম ছন্দৰূপৰ পৰ্যায়ত সুনিৰ্দিষ্ট দৈৰ্ঘ্যৰ স্তবকতকৈ অনিৰ্দিষ্ট দৈৰ্ঘ্যৰ ছন্দ-অনুচ্ছেদতেই পোৱা যায়।

প্ৰবহমানতাৰ অন্য এক তাৎপৰ্যপূৰ্ণ বৈশিষ্ট্য হ'ল, কেৱল যৌগিক ৰীতিৰ ছন্দহে ইয়াৰ উৎকৃষ্টতম মাধ্যম বুলি বিবেচিত আৰু কেৱল সেইটো ৰীতিৰ ছন্দতেই ইয়াৰ অভিব্যক্তিৰ অৱকাশ আটাইতকৈ বেচি। তাৰ কাৰণ হ'ল, বাকী দুটা ছন্দৰীতিৰ তুলনাত যৌগিক ৰীতিৰ ছন্দ তহে ধ্বনিস্পন্দনৰ তৰঙ্গিত প্ৰবাহৰ প্ৰবাতা আটাইতকৈ বেচি আৰু প্ৰকৃতিসুলভ। তদুপৰি, যৌগিক ছন্দৰীতিতেই ছন্দবন্ধৰ প্ৰাথমিক অভিব্যক্তিটো চুটি দৈৰ্ঘ্যৰ পৰ্বৰূপতকৈ দীঘলীয়া ধৰণৰ পদৰূপতহে বেচি স্বাচ্ছন্দ্যেৰে ফুটি উঠিব খোজে। থোৰতে ক'বলৈ হ'লে, যৌগিক ৰীতিৰ ছন্দত ধ্বনি-উপাদানতকৈ ভাব-উপাদানৰ প্ৰাধান্য সদায় স্পষ্ট, ছন্দৰ গতি নিয়ন্ত্ৰণৰ ক্ষেত্ৰত এইটো ৰীতিতে বিশুদ্ধ ধ্বনিতকৈ অৰ্থনিৰ্ভৰ ভাববস্তুৰ প্ৰয়োজনীয়তা চূড়ান্ত মীমাংসাৰ অধিকাৰী। যি কি নহওক, এইবোৰ কথা কেৱল যৌগিক ৰীতিৰ তুলনামূলক সুবিধাৰহে কথা। এইবোৰ কথাৰ ওপৰত নিৰ্ভৰ কৰি এইদৰে নিশ্চয় ক'ব নোৱাৰি যে, বাকী দুটা ছন্দৰীতিত প্ৰবহমান ছন্দসজ্জাৰ কোনো সম্ভাৱনা নাই। মাত্ৰাবৃত্ত আৰু স্বৰবৃত্ত ৰীতিৰ প্ৰবহমান ছন্দসজ্জা নাটনিৰ পৰিপ্ৰেক্ষিতত মাথোন ইমানকে ক'ব পাৰি, যৌগিক ৰীতিৰ ছন্দৰ লেখীয়া কথাপ্ৰধান-ছন্দতহে প্ৰবহমান ছন্দসজ্জাৰ পৰিপূৰ্ণতম অভিব্যক্তি সম্ভৱপৰ।

খ অমিত্ৰাক্ষৰ ছন্দ

প্ৰবহমান ছন্দসজ্জা বিলাকৰ ভিতৰত আটাইতকৈ বেচি প্ৰচলিত ছন্দসজ্জাটো অমিত্ৰাক্ষৰ ছন্দ নামেৰে জনাজাত। যদিও সেই নামটো তাৰ ইংৰাজী প্ৰতিৰূপটোৰ অনুকৰণত ৰচিত, তথাপি সেই ভাঙনিটো কেইবাটাও কাৰণত ভুল। কেইবাবাৰো

কথাষাৰ কোৱা হৈছে, অক্ষৰ শব্দটোৱে অৰ্থৰ খেলিমেলি লগায়, কাণেৰে শুনা দলৰ সলনি চকুৰে দেখা আখৰৰ কথা সোঁৱৰায়। যদি ধৰি লোৱা হয়, অক্ষৰ শব্দটো অবিভাজ্য ধ্বনিস্বৰূপ দল বুজাবলৈকে ব্যৱহাৰ কৰা হৈছে, তথাপি অমিত্ৰাক্ষৰ শব্দটোৰ সংশ্লিষ্ট ছন্দসজ্জাটোৰ অসংশ্লিষ্ট লক্ষণ এটাৰ পিনেহে আঙুলিয়াই দেখুৱায়। মিল নেথাকিলে বুলিয়েই কোনো ছন্দ প্ৰবহমান ৰূপৰ ছন্দসজ্জা হৈ নুঠে। এইবিধ ছন্দসজ্জাৰ আচল বৈশিষ্ট্যটো হ'ল, প্ৰবহমানতা আৰু তাৰ ফলত গঢ় লৈ উঠা অসমান দৈৰ্ঘ্যৰ পৰ্ববোৰ। সিহঁত অসমান দৈৰ্ঘ্যৰ আৰু অপৰিমিত ৰূপৰ এইকাৰণেই যে, এইবিধ ছন্দসজ্জাত পৰ্বসমূহৰ ৰূপ নিৰূপণ কৰে ছেদৰ অনিযমিত অৱস্থানে—যতিৰ সুনিয়মিত আৰু সুপৰিমিত অৱস্থানে নহয়। সেইকাৰণে, তথাকথিত অমিত্ৰাক্ষৰ ছন্দক অমিতাক্ষৰ ছন্দ বুলি ক'লেহে আচল পৰিচয়ৰ ওচৰ চপা হয়, অৱশ্যে, তাৰ আগতে কৈ ল'ব লাগিব যে, অক্ষৰ মানে দল। মূল ইংৰাজী শব্দটোৰো সেইটোৱেই অৰ্থ. মিল থকা-নথকাৰ লগত কোনো সম্পৰ্ক নাই।

ইংৰাজী 'ব্লেংক্ ভাৰ্ছ' নামৰ প্ৰবহমান ছন্দসজ্জাটোৰ লগত সংশ্লিষ্ট ছন্দৰূপটো হ'ল, 'আয়াম্বিক পেণ্টামিটাৰ' অৰ্থাৎ এজোৰকৈ অস্বনিত আৰু প্ৰস্বনিত দলেৰে নিৰ্মিত পৰ্ববন্ধৰ পঞ্চপৰ্বিক ছন্দ। ইংৰাজী ছন্দৰ সেই চৰণবন্ধটোৰ অসমীয়া প্ৰতিৰূপ হ'ল, পয়াৰৰ চতুৰ্দশমাত্ৰিক চৰণবন্ধ। ইংৰাজী ছন্দৰ সেই চৰণবন্ধটো যিদৰে তাৰ দেহাৱয়বৰ য'তে-ত'তে যতিক গ্ৰহণ কৰি লবলৈ প্ৰস্তুত, অসমীয়া ছন্দৰ দৃঢ় গতিযুক্ত পয়াৰৰ চৰণবন্ধয়ো সেইদৰে তাৰ দেহাভ্যন্তৰত যতিক অতিথি বুলি মানি ল'বলৈ প্ৰস্তুত। অৱশ্যে, সেই যতিয়ে পয়াৰৰ চৰণবন্ধত তাৰ সমমাত্ৰিক গতিভংগীৰ লগত তাল ৰাখি অতিথি হ'বলৈ বিচাৰিলে তাক সুৱাগৰি তুলি আনিবলৈ অমিতাক্ষৰ ছন্দই আটাইতকৈ বেছি আনন্দ পায়। মুঠ কথাষাৰ হ'ল, পয়াৰৰ সাঁচটোৱেহে তাৰ স্থিতিস্থাপক যতিৰ অৱস্থানেৰে প্ৰবহমান ছন্দসজ্জাৰ বাবে আটাইতকৈ মনোৰম প্ৰচ্ছদভূমিৰ যোগান ধৰে। সেইটো প্ৰচ্ছদভূমিতে ছন্দস্পন্দ চৰণৰ পৰা চৰণান্তৰলৈ অনায়াসে বৈ যায়, অথচ তাৰ পৰ্ববন্ধবোৰ অপৰিমিত ৰূপৰ হ'লেও স্পষ্ট আৰু দৃঢ় ধৰণেৰে ফুটি উঠে। ফলস্বৰূপে, তাৰ বহিৰাকৃতিটোও কোনো ধৰণেৰে বিনষ্ট অথবা ক্ষতিগ্ৰস্ত নহয় ছন্দৰূপময় ভাষাও সেইদৰে নিভাঁজ গদ্যৰ ভাষালৈ নামি অহাৰ সম্ভাৱনা নেথাকে।

সাধাৰণভাৱে ক'বলৈ হ'লে, অমিতাক্ষৰ ছন্দত ভাবপৰ্ব[২] সমূহেই ছন্দৰ অন্তঃস্পন্দৰ প্ৰবাহ নিয়ন্ত্ৰণ কৰে আৰু ছন্দপৰ্ব সমূহে মাথোন বাহিৰৰ পৰা দেখা পোৱা ছন্দবন্ধক

২. sense-foot

আকৃতিটো নিৰূপণ কৰে। এইযাৰ জনা কথা, যতিপ্ৰান্তিক ছন্দসজ্জাত যতিৰ অনুমোদন নথকা ছেদৰ লগত ছন্দস্পন্দৰ কোনো সম্পৰ্ক নাই। কিন্তু, প্ৰবহমান ছন্দসজ্জাত ছেদৰ অৱস্থানেহে ছন্দস্পন্দৰ গতিপ্ৰবাহক নিয়ন্ত্ৰণ কৰে, আনকি যতিৰ সঁহাৰি নেথাকিলেও ছেদে তাৰ আপোন কাম আপোনাৰ ৰীতিৰে কৰি যায়। কিন্তু, সেইবুলিয়েই যে যতি একেবাৰে অপ্ৰাসংগিক হৈ উঠে, সেইযাৰ কথা নহয়, বৰং সুযোগ পালেই যতিয়ে তাৰ আপোন ৰীতিৰ শাসনৰূপটো ছন্দৰ ওপৰত জাপি দিযে। দুয়োবিধ যতিৰ এই সূক্ষ্ম বিৰোধৰ লীলা বুজি পাবৰ কাৰণে আমি অমিতাক্ষৰ ছন্দৰ দুটা সৰু ছন্দ-অনুচ্ছেদ[৩] পঢ়ি চাব পাৰোঁ:

লাজ পাই নৃপে ||
ক'লামুখ কৰি আতি * | ৰহিলা সিঠাই ||
তলমূৰে ⁑ দেখি ভীষ্মে | শুকান গলেৰে ||
সেহনীয়া মাত মাতি * | ইংগিত কৰিলা ||
অৰ্জুনৰ পোনে চাই ⁑ | সেই সময়তে ||
ভাবতে অৰ্জুনে বুজি * | ধনু লৈ হাতে * ||
সুঁৱৰি গুৰুৰ পাও * | টংকাৰিযা ধনু ||
মাৰিলা ত্ৰিশৰ ⁑ পাতা | -লৰ পৰা শুহি ||
ল'লা ভাগীৰথী জল ⁑ | কাকৰ আগেৰে ||
দিলা ঢালি * ভীষ্ম মুখে | স্তন দুগ্ধ ধাৰা ⁑ ||
(ৰমাকান্ত চৌধুৰী, অভিমন্যু বধ)

২ প্ৰভাতিলা নিশা ⁑ উষা | আশুগতি ধৰি ||
আসিলা ⁑ কুৰুলি দিলা | সুদীৰ্ঘে পেচক ⁑ ||
বায়স কৰিলা কা-কা* | যেন হেৰুৱাই ||
লংকা ⁑ লংকাপ্ৰিয়-পক্ষী | কুক্কুট পুছিলা * ||
লংকাপুৰ ক'ত বুলি ⁑ | গাইলা চৌদিশে ||
প্ৰভাতীয গীত যত * | প্ৰভাতী বিহগ ⁑ ||
(ভোলানাথ দাস, সীতাহৰণ কাব্য)

কবিতা দুফাকি পঢ়ি উঠাৰ পাচত স্পষ্ট হৈ উঠে, অমিতাক্ষৰ ছন্দত সচৰাচৰ ছন্দযতিসমূহ অতিক্ৰান্ত হৈ ছন্দস্পন্দৰ প্ৰবাহ পৰ্বৰ পৰা পৰ্বান্তৰলৈ বৈ যে যায়েই, চৰণৰ পৰাও

৩. verse-paragraph

চৰণান্তৰলৈ বৈ যায়, আৰু তাৰ ফলস্বৰূপে, মধ্যযতি আৰু পূৰ্ণযতি উভয়েই মাথোন নিয়ম ৰক্ষা কৰি পৃষ্ঠভূমিলৈ হুঁহকি পৰে। প্ৰক্ৰিয়াটোৰ অন্তত, ছেদৰ অৱস্থানে গঢ় দিয়া ভাৱপৰ্বসমূহক লৈ অপৰিমিত ৰূপৰ বাক্-চৰণ[8] কিছুমান স্পষ্ট হৈ উঠে।

তথাপি এইবুলি ভাবিলে ভুল হ'ব যে, অমিতাক্ষৰ ছন্দত যতিৰ অৱতাৰণা সম্পূৰ্ণ অপ্ৰাসংগিক। যতিয়ে কেৱল ছন্দসজ্জাটোৰ আকৃতিৰূপ ফট ফটীয়াকৈ নিৰ্দেশ কৰিয়েই ক্ষান্ত নেথাকে, লগতে ছেদৰ অৱস্থানসমূহ দীঘলীয়া ব্যৱধানৰ হ'লে যতিয়ে হস্তক্ষেপ কৰি ছন্দৰ গতিপ্ৰবাহ স্বাচ্ছন্দ্যপূৰ্ণ কৰি তোলে। অমিতাক্ষৰ ছন্দৰ আচল ৰহস্য সেইখিনিতে। কাৰণ, আটাইবোৰ পৰ্ব-বিভাগ যদি কেৱল ভাৱপৰ্বই হ'লহেঁতেন সেই ৰচনাকৃতিক গদ্য বুলি কবিতা বুলি কোৱাৰ কোনো যুক্তিয়েই নেথাকিলেহেঁতেন। দৰাচলতে, ভাৱপৰ্বসমূহৰ স্থিতিস্থাপক ছন্দবন্ধ আৰু ধ্বনিপৰ্ব সমূহৰ সুনিৰ্দিষ্ট ছন্দবন্ধ উভয়ৰে সুষম সমন্বয়তে অমিতাক্ষৰ ছন্দৰ সৌন্দৰ্য বিকশিত হৈ উঠে। ভাষান্তৰত ক'বলৈ হ'লে, স্থিৰনিৰ্দিষ্ট দৈৰ্ঘ্যৰ চৰণবন্ধযুক্ত ছন্দৰূপে যোগান ধৰা অশিথিল ছন্দস্পন্দৰ পৰিপ্ৰেক্ষিতত স্থিতিস্থাপক ছন্দবন্ধৰ মুক্তিসন্ধানী বিচিত্ৰ গতিপ্ৰবাহে এক অনিৰ্বচনীয় ছন্দসংগীতৰ প্ৰতীতি প্ৰদান কৰে। দুয়োটাৰে বিপৰীতমুখী ছন্দস্পন্দৰ সংঘাততে অমিতাক্ষৰ ছন্দৰ গোটেইখিনি বৈশিষ্ট্য থূপ খাই আছে। কাৰণ, এই বিপৰীতমুখী ছন্দস্পন্দৰ পৰস্পৰস্পৰ্ধী দ্বৈত ৰূপৰ ফলস্বৰূপেই যতিৰ নিৰন্তৰ অৱলুপ্তি আৰু অভাবিত অভিব্যক্তিৰ লুকাভাকুৰ লীলাখেলা সম্ভৱপৰ হৈ উঠে।

আৰু এবাৰ কথা। অমিতাক্ষৰ ছন্দত প্ৰতিফলিত ভাৱপৰ্বৰ তুলনামূলক প্ৰাধান্যৰ ফলতেই ইয়াৰ ছন্দবন্ধৰ বৃহত্তম ব্যষ্টিটো নিৰ্দিষ্ট ৰূপৰ স্তৱকবন্ধ নহৈ ছন্দ-অনুচ্ছেদ ৰূপে প্ৰকাশিত হোৱা দেখা যায়। তাতকৈয়ো তাৎপৰ্যপূৰ্ণ কথাষাৰ হ'ল, ছন্দৰ প্ৰৱহমানতা চৰণৰ পৰা চৰণান্তৰলৈ বৈ যোৱাতে ওৰ নপৰে, কেতিয়াবা আনকি ভাবনাৰ খেও ধৰি অনুচ্ছেদৰ পৰা অনুচ্ছেদলৈয়ো বৈ যোৱা দেখা যায়। এই গুণটোৰ কাৰণেই সংহত বিষয়বস্তুযুক্ত দীঘলীয়া কাব্যৰ মাধ্যম হিচাপে কবিসকলে অমিতাক্ষৰ ছন্দকেই বাচি লয়। অমিতাক্ষৰ ছন্দৰ ক্ষেত্ৰত ইয়াৰ অন্য এটা বৈশিষ্ট্য হ'ল, মিলৰ ছন্দৰ প্ৰতি আনুগত্যহীনতা। অপৰিহাৰ্য নহ'লেও আনুষংগিক লক্ষণ হিচাপেই ই অমিতাক্ষৰ কবিক এক তাৎপৰ্যপূৰ্ণ স্বাধীনতাৰ যোগান ধৰে। বহু সময়ত সেইবাবে কবিয়ে মিলৰ প্ৰয়োজনতে ক'ব খোজা কথাষাৰ ক'ব নোৱৰা সংকটাৱস্থাৰ পৰা মুক্তি পায়।

8, sense-line

কিন্তু, এইখিনিতে এষাৰ কথা কৈ থোৱা সমীচীন হ'ব। মিল নথকা পয়াৰ দেখিলেই তাক অমিত্ৰাক্ষৰ ছন্দ বুলি ক'ব নোৱাৰি। উদাহৰণস্বৰূপে,

বনস্পতি দ্ৰুমদলে | নৱ পল্লৱেৰে ||
জনাইছে হৃদয়ৰ | গুপ্ত সম্ভাষণ ||
স্তোকনম্ৰা লতিকাৰ | কুঞ্জ-পল্লৱত ||
উঠিছে উথলি যেন | প্ৰেমৰ তৰংগ ||
(ৰঘুনাথ চৌধাৰী, গিৰিমল্লিকা)

এযা অমিত্ৰাক্ষৰ পয়াৰহে—অমিতাক্ষৰ ছন্দ নহয়। কথাষাৰ জনাই দিয়ে, মধ্যযতি আৰু পূৰ্ণযতিবোৰৰ অতিশৃংখল অবস্থানকেইটাই।

গ চলমান যতি

যি কোনো যতিপ্ৰান্তিক পয়াৰৰ চৰণবন্ধত যতিৰ অৱস্থান সুনিৰ্দিষ্ট। মধ্যযতিৰ অৱস্থান সদায় অষ্টম মাত্ৰাৰ অন্তত, আৰু পূৰ্ণযতিৰ অৱস্থান নিৰ্বিকল্পে চতুৰ্দশ মাত্ৰাৰ প্ৰান্তসীমাত। কিন্তু, পয়াৰৰ প্ৰবহমান প্ৰতিৰূপত যতিৰ এক চলমান প্ৰকৃতি পৰিলক্ষিত হয়। অমিতাক্ষৰ ছন্দৰ এগৰাকী শ্ৰেষ্ঠ বাংলা কবি মাইকেল মধুসূদন দত্তই এই বিষয়ে তেওঁৰ আপোন অভিজ্ঞতাৰ ভিত্তিত এষাৰ অতি তাৎপৰ্যপূৰ্ণ কথা কৈ গৈছে। উল্লেখযোগ্য যে, অসমীয়া কবি ভোলানাথ দাস আৰু ৰমাকান্ত চৌধুৰীয়ে সিগৰাকীৰ পৰাই অমিতাক্ষৰ ছন্দৰ প্ৰেৰণা পাইছিল। কবি দত্তই লেখিছে, 'আজিকালি ইমান মানুহে মোক সোধা হৈছে, নতুন ছন্দসজ্জাটোৰ গঠন-বিন্যাসটো কি, যে মই বিষয়টো সম্পৰ্কে ভাবিবলৈ বাধ্য হৈছোঁ। তাৰ ফলস্বৰূপে মই দেখিছোঁ, যতি ৮ম মাত্ৰাত আবদ্ধ হৈ থকাৰ সলনি স্বাভাৱিকৰূপেই ২য়, ৩য়, ৪ৰ্থ, ৬ষ্ঠ, ৭ম, ১০ম, ১১শ আৰু ১২শ মাত্ৰাৰ অন্ততো উপস্থিত হয়হি।'[৫] নিঃসন্দেহে অসমীয়া অমিতাক্ষৰ ছন্দৰ ক্ষেত্ৰতো এই কথাষাৰ প্ৰযোজ্য।

লক্ষ্য কৰিবলগীয়া যে, প্ৰতিভাবান বাঙালী কবিগৰাকীয়ে চৰণবন্ধৰ ৫ম, ৯ম আৰু ১৩শ মাত্ৰাৰ অন্তত যতিৰ আগমন-সম্ভাৱনাৰ কথা উল্লেখ কৰা নাই। আচলতে, তাৰ অন্তৰালত ছন্দশিল্পৰ নিজস্ব মৌল কাৰণ আছে। ছন্দৰ প্ৰবাহ যেতিয়া চৰণৰ পৰা চৰণান্তৰলৈ বৈ যায়, তেতিয়া সি ৫ম মাত্ৰাত থমকি ৰোৱাৰ কোনো অৱকাশ নাই। কাৰণ, শব্দৰ বিন্যাস কেতিয়াও ৩ ২ ৩ ৰূপকল্পৰ নহয়। ফলস্বৰূপে, পূৰ্ববৰ্তী যতিটো ২য় অথবা ৩য় মাত্ৰাৰ ৰ'তেই নপৰক লাগিলে, তাৰ পাচৰ যতিটো শব্দ-বিন্যাসৰ এই

৫ মাইকেল মধুসূদন দত্ত, উৎকলিত, মোহিতলাল মজুমদাৰ, বাংলা কবিতাৰ ছন্দ, পৃ. ১০৮

নিয়মটোৰ কাৰণেই ৫ম অথবা ৯ম মাত্ৰাত পৰিবই নোৱাৰে। আকৌ, ১৩শ মাত্ৰাতো যতিৰ আগমন অকল্পনীয়। কাৰণ, তাৰ পাচত মাথোন এক মাত্ৰাৰ দুৰ্বল দলেৰে চৰণবন্ধত থকা ছন্দযতি অতিক্ৰমণৰ বাবে প্ৰবহমানতাৰ কোনো শক্তিৰ সঞ্চয়ন সম্ভৱপৰ নহয়।

এতিয়া পয়াৰ চৰণবন্ধৰ পটভূমিত বাকীবোৰ স্থানত যতিৰ অৱস্থান আৰু সিবিলাকৰ ছন্দ-প্ৰতিফলনৰ ওপৰত এবাৰ চকু ফুৰাই চাব পাৰি। পয়াৰৰ ছন্দস্পন্দত যিহেতু এটা সমমাত্ৰিক ভংগী আছে, সেইবাবে দুইৰ গুণিতকত পোৱা যি কোনো মাত্ৰাতে যতিৰ উপস্থিতি অত্যন্ত স্বাভাৱিক। অৱশ্যে, ২য় আৰু ৪ৰ্থ মাত্ৰাৰ অন্তত যতিৰ আগমনে প্ৰচ্ছদভূমিত থকা পয়াৰৰ গাম্ভীৰ্য কিছু পৰিমাণে ক্ষুণ্ণ কৰে। ইয়াৰ ভিতৰত পোনৰবিধ যতিৰ আগমনত চৰণবন্ধ পাৰ হৈ অহা প্ৰবাহটো প্ৰবাহতʼক দুটোপাল জলবিন্দুৰ দৰেহে লাগে। উদাহৰণ দিব পাৰি :

১. এতিয়া দুপৰ ৰাতি | তৃতীয় প্ৰহৰ
নৌ পূৰ্ণ হওঁতেই | যাবই লাগিব
আমি | গুৱাহাটী এৰি |

(দণ্ডিনাথ কলিতা, অসম-সন্ধ্যা)

২ বায়স কৰিলা কা-কা | যেন হেৰুৱাই
লংকা | লংকা-প্ৰিয় পক্ষী | কুক্কুট পুছিলা
লংকাপুৰ কʼত বুলি |

(ভোলানাথ দাস, সীতাহৰণ কাব্য)

আনহাতে, ৬ষ্ঠ মাত্ৰাৰ অন্তত যতিৰ অৱস্থানে অমিতাক্ষৰ ছন্দত পয়াৰৰো প্ৰচ্ছদভূমিত একপ্ৰকাৰ তৰলিত গীতময়তাৰ সৃষ্টি কৰে। অকল সেয়ে নহয়, সেই গীতময়তাৰ সুৰটো কিছুপৰ স্থায়ী হৈয়ো ৰয়, যাৰ ফলত মধ্যযতিৰ প্ৰভাৱটো প্ৰায় নোহোৱা হৈ পৰে। তাৰে দৃষ্টান্ত এয়া :

১ তেতিয়াই পাম আমি | সুবৰ্ণ সুযোগ |
পূৰাম কামনা | অতৰ্কিতে পূৰ্ণানন্দে
লভিব শয়ন |

(দণ্ডিনাথ কলিতা, অসম-সন্ধ্যা)

২. পূৰাওঁ হেপাহ সখি | ভাগ্য যদি থাকে
নিজেই মৰিম | নতু স্বামীৰ সহিতে |
তমাল তৰুৰে স'তে | মাধৱীৰ দৰে |

(হিতেশ্বৰ বৰবৰুৱা, যুদ্ধক্ষেত্ৰত আহোম ৰমণী)

৬ষ্ঠ মাত্ৰাৰ দৰে ১০ম মাত্ৰাৰ পাচতো যতিৰ আগমন ঘটিলে, মধ্যযতিৰ অস্তিত্ব মচ খাই যোৱাৰ দৰে হৈ পৰে। কিন্তু, যেতিয়া ১২শ মাত্ৰাৰ পাচত যতিয়ে ভূমুকিয়াই যায়হি তেতিয়া সি মধ্যযতিক কোনো ধৰণেৰে আমনি নকৰে।

অসমমাত্ৰিক মাত্ৰাত সাধাৰাতে পয়াৰৰ ৰূপবন্ধত যতিৰ আগমন নঘটে। তথাপি, ৩য় মাত্ৰাৰ পাচত যতিৰ আগমন ঘটাৰ উদাহৰণ আছে। তলৰ কবিতাংশ দুটাতে, তাৰ উদাহৰণ পোৱা যায় :

১ বৃক্ষে বৃক্ষে | তৃণে তৃণে | সুমন্দ স্বনন
স্বনিলা | কৰিলা বনদেৱীৰ ব্যাজন |

(ভোলানাথ দাস, সীতাহৰণ কাব্য)

২ নাৰী জাতি আমি | অতি স্তম্ভিত পৰাণ।
নাৰীৰ | নাৰীৰো কিন্তু নাচি উঠে হিয়া |
বীৰৰ বীৰত্ব দেখি | বীৰোচিত কাম |

(হিতেশ্বৰ বৰবৰুৱা, যুদ্ধক্ষেত্ৰত আহোম ৰমণী)

লক্ষ্য কৰিবলগীয়া, ৩য় মাত্ৰাত যতি পৰিলেই পৰৱৰ্তী শব্দ বা শব্দাংশৰ বিন্যাসত ৩ ২ ৰূপকল্পটো অনিবাৰ্য হৈ উঠে। ১১শ মাত্ৰাত যতিৰ উদাহৰণ বৰ বেচি পাবলৈ নাই। এটা উদাহৰণ দিয়া হ'ল :

বৰ্ষিত শোণিত যেন | বৰ্ষাৰ বৰ্ষণ
কৰিলে সমৰক্ষেত্ৰ প্লাৱিত | ভাসিল
পৰি তাত | ৰাক্ষসৰ শৱ ৰাশি ৰাশি |
লোহিত সাগৰ যেন |

(দণ্ডিনাথ কলিতা, অসম-সন্ধ্যা)

এইদৰেই অমিতাক্ষৰ ছন্দৰ প্ৰবাহত ছন্দস্পন্দৰ বিচিত্ৰ সঞ্চাৰী ৰূপটো ফুটি উঠে। দেখা যায়, বহু সময়ত পূৰ্ণযতিয়ে ছেদৰ অনুমোদন লভি তাৰ স্বাভাৱিক ৰূপটো বিচাৰি পায়। কিন্তু, সচৰাচৰ চলমান যতিৰ প্ৰভাৱত তাৰ অস্তিত্বটো মচ খাই যায়। কিন্তু,

মন্তৰালত যিহেতু পয়াৰৰ ৰূপবন্ধটোৱে কাম কৰি থাকে, সেইবাবে সি ক্ষীণকৈ হ'লেও আপোন অস্তিত্বটো ঘোষণা কৰিয়েই থাকে। আনহাতে, পূৰ্ণচ্ছেদৰ সহযোগত মধ্যযতিও পূৰ্ণযতিৰ ৰূপত বিকশিত হৈ উঠাটো অমিত্ৰাক্ষৰ ছন্দৰ স্বাভাৱিক ঘটনা।

চলমান যতি, স্থিতিস্থাপক পৰ্ববন্ধ আৰু অনিৰূপিত দৈৰ্ঘ্যৰ ছন্দ-অনুচ্ছেদৰ সৈতে অমিত্ৰাক্ষৰ ছন্দৰ চন্দস্পন্দ অভাৱিতৰূপে বিচিত্ৰ সংগীতময়। তাৰ অংগ-সংস্থানত কেতিয়াবা অনুভূত হয় অতিসূক্ষ্ম ধ্বনিমৰ্মৰ, কেতিয়াবা অনুভূত হয় গভীৰ কল্লোল, কেতিয়াবা অনুভূত হয় সৰ্পিল গতিৰ অলসমন্থৰ ধ্বনিৰ বৰ্ণাঢ্য ৰূপ, আৰু কেতিয়াবা অনুভূত হয় নৃত্যচপল ধ্বনিৰ উৰ্মিলহৰ। ছন্দস্পন্দৰ এই বিচিত্ৰ সঞ্চৰণশীল ৰূপৰ বাবেই অমিত্ৰাক্ষৰ ছন্দ তুলনামূলকভাৱে জটিল চিত্তবৃত্তিৰ মাধ্যম হিচাপে আটাইতকৈ উপযোগী ছন্দসজ্জা বুলি কবিৰ দৰবাৰত ইমান বেচি সমাদৃত।

ঘ সমিল অমিত্ৰাক্ষৰ

যতিপ্ৰান্তিক ছন্দসজ্জা আৰু অমিত্ৰাক্ষৰ ছন্দৰ দোমোজাতে আৰু এবিধ ছন্দসজ্জা পোৱা যায়, য'ত প্ৰবহমান ছন্দসজ্জাৰ মুক্ত গতি আৰু যতিপ্ৰান্তিক ছন্দসজ্জাৰ নিয়মনিষ্ঠা দুয়োটাৰে অপূৰ্ব মিলন ঘটিছে। এইবিধ ছন্দসজ্জাতো ছন্দৰ প্ৰবাহ চৰণৰ পৰা চৰণান্তৰলৈ বৈ আছে, আনকি নিয়মিত ৰূপকল্পৰ স্তবকৰ পৰা স্তবকলৈযো বৈ আছে। কিন্তু, প্ৰবহমানতাৰ বাবে এইবিধ ছন্দসজ্জাই যিথিনি বান্ধোনবিহীন মুক্তগতি লাভ কৰে, প্ৰচ্ছদভূমিত থকা পয়াৰ-ৰূপবন্ধত চৰণান্তিক মিলৰ নিয়মীয় উপস্থিতিয়ে তাত এটা সংযমবোধৰ প্ৰভাৱ আনি দিয়ে। তলত এনে মিলিতান্ত অমিত্ৰাক্ষৰ ছন্দসজ্জাৰ এটি উদাহৰণ দেখুৱাই দিয়া হ'ল :

শুভ সম্ভাষণ মোৰ | নব জলধৰ ক
প্ৰিয়-বিৰহ কাতৰ | কুবেৰানুচৰ ক
যক্ষ আমি | হায় কিনো দুঃসহ বেদনা | খ
বন্ধু তুমি | সাধু তুমি | তোমাৰ কৰুণা খ
মাগোঁ আজি সকাতৰে | বিৰহিনী প্ৰিয়া গ
মোৰ | আছে অলকাত | যদি আনি দিয়া গ
কুশল বাৰতা | হায় প্ৰিয়া-অশ্ৰুজল- ঘ.
পূৰ্ণ কিবা | অলকাৰ মণি-হৰ্ম্যতল | ঘ

(সিংহদত্ত দেৱ অধিকাৰী, মেঘদূত)

ইয়াৰ প্ৰতিটো যুগ্মকত থকা অন্ত্যমিলে প্ৰবহমান ছন্দৰ গতিপ্ৰবণতা আৰু আধাৰ-চৰণবন্ধৰ স্থিতিপ্ৰবণতা উভয়ৰে মাজত এক অপূৰ্ব ভৰসমতাৰ যোগান ধৰিছে। আচলতে,

অন্ত্যমিলৰ অৱতাৰণায়েই চৰণবন্ধৰ সুদৃঢ় স্থাপত্যৰূপটো ফটফটীয়া কৰি তুলিছে। তথাপি, ধ্বনি আৰু ভাবৰ দুই ভিন্ন মূল্যবোধৰ দ্বাৰা নিয়ন্ত্ৰিত পূৰ্ণছেদ আৰু পূৰ্ণযতিৰ পৰস্পৰস্পৰ্ধী অসহযোগিতাৰ ফলত মিলৰ পৰা ওপজা ধ্বনি-মাধুৰ্যৰ ছায়া-প্ৰভাৱ নিষ্প্ৰভ হৈ পৰে। অতি বেচি ইমানকে ক'ব পাৰি, নিয়মিত ব্যৱধানত থকা মিলবোৰে পয়াৰৰ ৰূপবন্ধৰ কথা ক্ষীণ কণ্ঠেৰে সোঁৱৰাই দিয়ে।

সমিল অমিতাক্ষৰ ছন্দৰ অন্য এটা বৈশিষ্ট্য পৰিলক্ষিত হয়, ইয়াৰ তৃতীয়টো পৰ্যায়ৰ বান্ধোনত। অমিল অমিতাক্ষৰ ছন্দত এই বান্ধোনটো পোৱা যায়, নিৰ্দিষ্ট ৰূপৰ স্তৱকৰ সলনি অনিৰ্ধাৰিত ৰূপৰ ছন্দ-অনুচ্ছেদত, কিন্তু মিলিতান্ত অমিতাক্ষৰ ছন্দত দেখা যায়, এইটো পৰ্যায়ৰ বান্ধোন পৰস্পৰশৃংখলিত স্তৱকসমষ্টিত। তদুপৰি, স্তৱকৰ পৰা স্তৱকলৈ বৈ অহা ছন্দৰ প্ৰবহমানতাতো কিঞ্চিৎ ইতস্ততঃতাৰ ভাৱ ফুটি উঠে। ইয়াৰ পৰা এষাৰ কথা ফটফটীয়াকৈ ওলাই পৰে, সমিল অমিতাক্ষৰ ছন্দত তাৰ গঢ়টো দিয়াত ভাব-উপাদান আৰু ধ্বনি-উপাদান উভয়ে সলনাসলনিকৈ সমান ভূমিকা গ্ৰহণ কৰে।

উল্লেখযোগ্য যে, এইবিধ ছন্দৰূপত ছন্দস্পন্দৰ প্ৰবহমানতাৰ লগত সানমিহলি হৈ, মিলে যতিপ্ৰান্তিক ছন্দসজ্জাত যোগান ধৰাৰ দৰে সুৰমাধুৰ্যৰ যোগান ধৰাত অসমৰ্থ হয়। এগৰাকী ইংৰাজ ছান্দসিকে কোৱাৰ দৰে, এনে ধৰণৰ ছন্দত আমি প্ৰায়েই অনুভৱ কৰোঁ, "মিল প্ৰায়েই তেনেকুৱাবোৰ গুৰুত্ববিহীন শব্দক সামৰিয়েই ধ্বনিত হয়, যিবোৰ শব্দৰ মিল বহন কৰিবৰ জোখাৰে শক্তি আৰু শৰীৰ কোনোটোৱেই নাই। ফলস্বৰূপে, মিল টুলুঙা ধৰণৰ হৈ পৰে আৰু তাৰ স্পন্দমানতাও হেৰাই যায়, অথবা একেবাৰে মামুলী ধৰণৰ শব্দ কিছুমানে নেপাবলগীয়া গুৰুত্ব লাভ কৰে।"[৬] ওপৰৰ কবিতাংশৰ ওপৰত চকু ফুৰালেই কথাষাৰৰ যথাৰ্থতা অনুধাৱন কৰিব পৰা যাব। মনত ৰখা প্ৰয়োজন, তাৎপৰ্যপূৰ্ণ শব্দৰ ওপৰতহে নিৰ্ভৰ কৰি মিল দিবলগীয়া কথাষাৰ কেৱল উৰুঙা কৌশলৰ কথা নহয়। আচলতে, নান্দনিক কাৰণতেই তাৎপৰ্যপূৰ্ণ শব্দৰ অৱলম্বনতহে মিল দিলে সিৱলাকৰ ব্যঞ্জনা সমৃদ্ধ হৈ উঠাৰ সম্ভাৱনা। খুব সম্ভৱ, এইটো গুণৰ নাটনি ঘটাৰ কাৰণেই সমিল অমিতাক্ষৰ ছন্দই অসমীয়া কবিৰ মন তেনেকৈ জয় কৰিব পৰা নাই।

৬ দীৰ্ঘ অমিতাক্ষৰ

প্ৰবহমান ছন্দসজ্জাৰ আৰু এটা প্ৰকাৰ আছে। এইটো প্ৰকাৰৰ অমিতাক্ষৰ ছন্দত আধাৰ-ছন্দৰ ৰূপবন্ধ হিচাপে পয়াৰৰ সলনি দীৰ্ঘ পয়াৰৰ ৮ ৪ ৬ ৰূপকল্পৰ চৰণবন্ধ

৬. The rime too often falls on unimportant words, words which have hardly strength and body enough to bear it, so that in consequence the rime is cheapened and its vibrancy lost, or an undue appearance of emphasis is given to otiose words Egerton Smith. Principles of English Metre, p. 171

ব্যৱহাৰ কৰা হয়। পয়াৰত যিহেতু মধ্যযতিৰ অৱস্থান অষ্টম মাত্ৰাত, গতিকে চৰণৰ উত্তৰাৰ্ধত অপূৰ্ণপৰ্বিকতাৰ আভাস থাকে, দীঘ পয়াৰত কিন্তু অতিপূৰ্ণ পৰ্বিকতাৰহে আভাস থাকে। স্বাভাৱিকতে, ইয়াৰ পদক্ষেপবোৰ দীঘল-চানেকীয়া হয়, গতিস্পন্দও ঝংকাৰপূৰ্ণ হয়, আৰু মানসপ্ৰতীতিটো হয় গম্ভীৰ প্ৰগাঢ়। এইবিধ ছন্দসজ্জাৰে নাম দীৰ্ঘ অমিতাক্ষৰ ছন্দ।

দীৰ্ঘ অমিতাক্ষৰ ছন্দৰ দুটা ৰূপ আছে: এবিধ মিলিতান্ত, আনবিধ অমিলিতান্ত। দুয়োবিধ যেনিবা আপোন আপোন ধৰণৰ পয়াৰত বিধৃত অমিতাক্ষৰ ছন্দৰে দীৰ্ঘতৰ প্ৰতিৰূপ। পোনতে মিলিতান্ত দীৰ্ঘ অমিতাক্ষৰ ছন্দৰ এটা কবিতাংশ পঢ়ি লোৱা যাওক

স্বৰাজৰ সুৰদি সোৱাদ প্ৰভু | তেৰাৰ ৰূপাত ক,
এঁই অধমেও পালে || নিন্দুকক কেৰেপ নকৰি খ.
কওঁ | এই বজাৰতো নিষ্ঠাবানে পায় টিঙ পাত | ক
পাৰ হ'ব জানে যদি | বলধৰ নেগুৰত ধৰি | খ
ৰঙাযিটা ফাইল আৰু | পাৰ্মিটৰ ভৱ বৈতৰণী || গ
আছিল জুপুৰী ঘৰ | ভাঙি মই | টিঙৰ বঙলা ঘ
সজালোঁ। কিহৰ গুণে | কৈছিলোঁ তাকেই অথনি | গ
সি যে মোৰ | খদ্দৰত দিবানিশি ভকতি অচলা || ঘ

(অমলেন্দু গুহ, গাঁৱৰ চিঠি)

দেখা যায়, মিলিতান্ত দীৰ্ঘ অমিতাক্ষৰত মিলৰ প্ৰভাৱটো সম্পূৰ্ণৰূপে মচ নেখায়—প্ৰবহমানতাৰ মুখতো সি দীৰ্ঘ পয়াৰৰ ৰূপবন্ধটো ক্ষীণ'ক হ'লেও ঘোষণা কৰি থাকে। আনহাতে, পূৰ্ণযতিবোৰ পূৰ্ণচ্ছেদৰ সঁহাৰি পালেহে স্পষ্ট হৈ উঠে। আৰু এটা কথা, মিলিতান্ত দীৰ্ঘ অমিতাক্ষৰ ছন্দ সচৰাচৰ ছন্দ-অনুচ্ছেদতকৈ নিৰূপিত দৈৰ্ঘ্যৰ স্তৱকবন্ধৰ প্ৰতি অধিক আগ্ৰহী।

ঠিক সেইদৰে, অমিলিতান্ত দীৰ্ঘ অমিতাক্ষৰ ছন্দও তাৰ দুটি ৰূপটোৰে বিস্তাৰণ। তাৰো পৰ্ববিন্যাস শিথিল, চৰণবন্ধৰ ৰূপকল্প স্থিতিস্থাপক আৰু ছন্দবন্ধৰ ব্যাপ্তি স্তৱক নহয়—ছন্দ-অনুচ্ছেদ। তাৰে এটা দৃষ্টান্ত:

কেৱল কামনা আছে | তৃপ্তি নাই | আছে অজগৰ
অন্ধকাৰ || আছে মৃতকৰ শ-বোৱা | শোকাৰ্তৰ
হাতে হাতে জুইৰ জুমুঠি || কেৱল উদাস সুৰ |

মাজে মাজে শুনা যায | শমীধৰ শুকান ডালত
ৰাতিচৰ পখীৰ চিঞৰ | দূৰত শুনিব পাৰি
কুকুৰৰ ভীৰু আৰ্তনাদ ।।

(বীৰেশ্বৰ বৰুৱা, কল্লোল)

কোৱা নিষ্প্ৰয়োজন, এয়া অমিতাক্ষৰ ছন্দৰ ৰীতি-নীতিৰে অবিকল প্ৰতিসৰণ। পাৰ্থক্য বুলিবলৈ মাথোন এইখিনিয়েই যে, ইয়াৰ ছন্দস্পন্দ অধিক গম্ভীৰ। আৰু এটা কথা, ইয়াৰ আধাৰ-ছন্দৰ বিস্তাৰ পয়াৰতকৈ অধিক হোৱাৰ বাবে যতিৰ অৱস্থান চৰণৰ ১৩শ, ১৫শ, ১৬শ আৰু ১৮শ মাত্ৰাতো অন্তভূত হ'ব পাৰে। আকৌ, যিটো কাৰণত পয়াৰৰ ৰূপবন্ধত ১৩শ মাত্ৰাত যতিৰ আগমন অসম্ভৱ, সেই একেটা কাৰণতে দীৰ্ঘ পয়াৰৰ ১৭শ মাত্ৰাত যতিৰ অৱস্থান অকল্পনীয়।

চ প্ৰবহমান ত্ৰিপদী-চৌপদী

অসমীয়া কবিতাৰ ৰাজ্যত পয়াৰ আৰু পয়াৰজাতীয় ছন্দৰ বাহিৰেও ত্ৰিপদী (৮ ৮ ১০) আৰু চৌপদী (৮ ৮ ৮ ৬)ৰ ৰূপবন্ধ লৈয়ো প্ৰবহমান ছন্দসজ্জা নিৰ্মাণৰ সফল প্ৰচেষ্টা চকুত পৰে। ক'বলৈ গ'লে, এয়া মাত্ৰ এজন কবিৰ অকলশৰীয়া সৃষ্টি-প্ৰতিভাৰ সফল কীৰ্তি। উল্লেখযোগ্য, বাংলা ছন্দৰ পৰিপ্ৰেক্ষিত কবিগুৰু ৰবীন্দ্ৰনাথ ঠাকুৰে ত্ৰিপদীজাতীয় ছন্দসজ্জাৰ ৰূপবন্ধ লৈ প্ৰবহমান ছন্দৰ কবিতা ৰচনা অসম্ভৱ বুলি কৈ থৈ গৈছে। তেওঁ স্পষ্টকৈ কৈছে, "য'তে দুইৰ গুণিতক পোৱা যায়, ত'তেই থমকিব পাৰি বুলিয়েই প্ৰবহমান পয়াৰ ৰচনা কৰা সম্ভৱ হৈছে। এইবিধ ছন্দত অযুগ্ম ব্যষ্টিৰ পাচত যতি নিদিয়াটোৱেই ৰীতি। আৰু এইকাৰণেই অসমমাত্ৰাৰ ছন্দত আঁজুঁৱামা বা প্ৰবহমানতা আনিব নোৱাৰি। যি ছন্দত তিনিৰ পাচত ভাগ, যাক মই অসমমাত্ৰাৰ ছন্দ আখ্যা দিছোঁ, তাত য'তে-ত'তে থমকিব নোৱাৰি, লাইনৰ মাজতো থমকি ৰ'ব নোৱাৰি, একেবাৰে লাইনৰ শেষতহে থমকিবগৈ পাৰি।"[৬] অসমীয়া কবিগৰাকীয়ে সেই অসাধ্য সাধনকেই কৰি দেখুৱাইছে। তাৰে দুটা উদাহৰণ এয়া :

১ অতপৰে আহিলা লাহৰী ? বাট চাই আছোঁ তোমাল'কে
অথনিৰে পৰা ,
লুকাই আছিছা ? ভয নাই নেদেখে কোনেও, জোনবাই
ডাৱৰে আৱৰা।

৬ ৰবীন্দ্ৰনাথ ঠাকুৰ, ছন্দ। সম্পাদনা, প্ৰবোধচন্দ্ৰ সেন, পৃ, ১২৩

আহাঁ, মোৰ ওচৰতে বহাঁ। কিযনো কৰিছা লাজ সোণ ?
একো লাজ নাই,
কলঙৰ নিজান পাৰত তুমি আৰু মই আছোঁ, মাথোঁ।
কদম জোপাই
সাথী ক'ব তুমি আৰু মই আজি নিভৃতে মিলাৰ হেৰা,
সউ বকুলৰ
ডালত কুৰুলি মৰা নিযতিহালিযে জানিব মাথোন
তুমি আজি মোৰ।
(দেবকান্ত বৰুৱা, কলং পাৰত মাজনিশা)

২ কোন ৰূপদক্ষ ভাস্কৰৰ তিলে তিলে গঢ়া তুমি ৰূপৰ প্ৰতিমা
চিৰ নিৰুপমা ?
তোমাৰ কাৰণে ৰাণি। সদা অবিৰাম ভাযে ভাযে কৰিছে সংগ্ৰাম
হেৰা তিলোত্তমা।
হেজাৰ শিল্পীযে লেখে তোমাৰ ৰূপৰ কাব্য ৰেখাৰ ভাষাৰে, সখি।
সহস্ৰ ভাস্কৰে
শিলত যুলাই তোলে তোমাৰ সৌন্দৰ্যফুল, শিলে শিলে শেৱালিৰ
লাৱণ্য বাগৰে।
(দেৱকান্ত বৰুৱা, তিলোত্তমা)

অলপ মন দি পঢ়িলেই ধৰিব পাৰি, পোনৰটো উদাহৰণ ৮ ৮ ৪ ৬ ৰূপকল্পৰ ত্ৰিপদী আৰু পাচৰটো ৮ ৮ ৮ ৬ ৰূপকল্পৰ চোপদী ছন্দসজ্জাৰ। দুয়োটাকে বেলেগ ৰূপত সজাই উলিওৱা হৈছে, যাতে ভাবৰ অনুগামী পৰ্বসমূহৰ স্থিতিস্থাপক ৰূপাযণটো দৃষ্টিকটু হৈ নুঠে।

উল্লেখযোগ্য যে, এইবিধ প্ৰবহমান ছন্দসজ্জাতো যতিসমূহৰ অৱস্থান ঘাইকৈ ভাবৰ দ্বাৰাই নিযন্ত্ৰিত হয়, অৱশ্যে, যিবোৰ ঠাইত ধ্বনিৰ অনুগামী পৰ্বযতিৰ সাহচৰ্য লাভ কৰে, সেইবোৰ ঠাইত ছেদৰ অৱস্থান মধুময় হৈ উঠে। যি কি নহওক, ছেদ আৰু যতিৰ পৰস্পৰস্পৰ্ধী ৰূপ এইবিধ ছন্দসজ্জাত স্পষ্টকৈ ফুটি উঠা দেখা যায়। তলৰ উদাহৰণটোৱে সেই কথাষাৰ স্পষ্ট কৰি দিয়ে :

সাগৰ দেখিছা ⁑ দেখা | নাই কেতিয়াও ⁑ময়ো | দেখা নাই * |
শুনিছোঁ তথাপি * ||
নীলিম সলিলৰাশি * | বাধাহীন উৰ্মিমালা * | আছে দূৰ |
দিগন্ত বিয়াপি ⁑ ||

মোৰো ই অন্তৰখনি | সাগৰৰ দৰে * নীলা | বেদনাৰে |
দেখা নাই তুমি * ||
উঠিছে মৰিছে য'ত * | বাসনাৰ লক্ষ ঢউ * | তোমাৰেই |
স্মৃতি-সীমা চুমি * ||
শুনা নাই * শুনা নাই * | মোৰ সাগৰত তুমি * | ধুমুহাৰ |
উতলা সংগীত * ||
বুজা নাই * অনুভৱো | কৰা নাই * ফুলনিত | বসন্তৰ |
কোমল ইংগিত * ||

(দেৱকান্ত বৰুৱা, সাগৰ দেখিছা ?)

আচলতে, ছেদ আৰু যতিৰ এই পৰস্পৰবিৰোধী অৱস্থানৰ ফলস্বৰূপে অনেক সময়ত ভাৱৰ প্ৰবহমানতাই পূৰ্ণযতিৰ অৱস্থান চৰণৰ মাজতো নিৰ্দেশ কৰে। এটা কথা মনত ৰাখিবলগীয়া, মিলৰ সতৰ্ক বিন্যাসে সদায় চৰণৰ শেষত অন্ততঃ একোটা পৰ্বযতিৰ অৱস্থান নিৰ্দেশ কৰে। ছেদৰ স্বতন্ত্ৰ অৱস্থান উপেক্ষা কৰি এইবিধ ছন্দসজ্জাৰ পৰ্ব-বিভাজনৰ ধাৰণা ল'বলৈ হ'লে, তলৰ কবিতাংশৰ ওপৰত চকু ফুৰালেই হ'ল :

মই জানো | তুমি কিটো জানা | হেৰা মোৰ | হিয়াহীনা প্ৰিয়া ||
তুমি জানা মাথোঁ |
তুমি তুমি | মই মই || তুমিতো নেজানা হায | কিয বাৰু |
কিয আমি গাথোঁ |
জঁয পৰা মালতীৰে | জয়ৰ গৌৰৱ-মালা || মিলনৰ
কাৰেঙ সোণালী |
সাজোঁ কিয পৃথিৱীৰ | দুখৰ বোকাৰে আমি || হৃদযৰ
ৰঙা তেজ ঢালি |
প্ৰতিমাৰ | পখালোঁ চৰণ কিয || তুমি নুবুজিবা সখী |
কিনো বেদনাত |
ষষ্ঠীত প্ৰতিষ্ঠা কৰা | দেৱীক বিসৰ্জো আমি | বিজযাৰ
বিফল সন্ধ্যাত ||

(দেৱকান্ত বৰুৱা, সাগৰ দেখিছা ?)

এইদৰেই সবিৰাম প্ৰবহমানতাৰে এনে ধৰণৰ চৰণান্তিক সমিল ৰূপৰ ত্ৰিপদী আৰু চোপদীয়ে অসমীয়া কবিতাৰ ৰাজ্যত অচিনাকিৰ সুহুৰি শুনাই গৈছেহি মাত্ৰ এজন কবিৰ ৰচনাত। আৰু এজন কবিৰ কবিতাত এইটো সুহুৰি সমান মধুৰতাৰে ফুটি উঠিছিল। তেওঁ 'পৰিমল'ৰ কবি বিমল শইকীয়া।

॥ ছন্দসজ্জাৰ বন্ধনমুক্তি ॥

ক মুক্তক ছন্দ[১]

অমিতাক্ষৰ ছন্দৰ পৰা মাথোন এখোজৰ বাট। তাৰ সিপাৰেই সেইথন মুক্তক ছন্দৰ মুকলি চোতাল। অমিতাক্ষৰ ছন্দই ছন্দবন্ধৰ বহুতো বান্ধোন থহাই পেলালে—স্তৱক-বন্ধৰ ধৰা-বন্ধা বান্ধোন, চৰণবন্ধত নিৰ্দিষ্ট ৰূপকল্পৰ বান্ধোন আৰু চৰণপ্ৰান্তত থকা মিলৰ মাধুৰীসনা নূপুৰধ্বনিৰ বান্ধোন। তথাপি, তাৰ চৰণৰ খোজে খোজে এটা নিৰ্দিষ্ট জোখৰ বান্ধোনৰ ছিলমিলীয়া আভাস শুন-নুশুনকৈ শুনা যায়। অসমীয়া কবিয়ে, বিশেষকৈ কবি-নাট্যকাৰে,- বহুদিনৰে পৰা এই আভাসৰ অনুভূতিটো মচি পেলাবৰ যত্ন কৰি আহিছে। মুক্তক ছন্দৰ কবিয়ে সজ্ঞানে সচেতন ছন্দ-সাধনাৰে সেই আভাসটোকে মচি পেলালে। তাৰে প্ৰথম উৰুলি-জোকাৰটো শুনা গৈছিল, ছিন্ন অমিতাক্ষৰ ছন্দৰ ৰূপত। ছিন্ন অমিতাক্ষৰৰ এটা দৃষ্টান্ত এযাঃ

আজি নৱ বুৰঞ্জীৰ | সূচনা ক্ষণত | ৮ ৬
অতীতৰ | সহস্ৰ ভক্তক | ৫ ৬
জগাই নতুন দৃষ্টি | নতুন আদৰ্শ ল'ই | ৮ ৮
দিয়ে আজি | ৪
বিংশ শতাব্দীয়ে | তীব্ৰ সম্বিধান ॥ ৬ ৬
মিছা গৌৰৱেৰে সজা | ৮
অতীতৰ | সোণালী কাৰেং ॥ ৪ ৬
নাই তাত | ৪
আজি আৰু প্ৰয়োজন | ষোড়শ পূজাৰ ॥ ৮ ৬

(বীৰেণ বৰকটকী, শতাব্দীৰ সম্বিধান)

এয়া যেনিবা অসমপংক্তিক চৰণবন্ধত পৰিৱেশন কৰা অমিতাক্ষৰ ছন্দই। খণ্ডিত পৰেৰে খেলিমেলিকৈ সজাই দিয়া পয়াৰৰ সমমাত্ৰিক ভংগীটো ইয়াত স্পষ্ট। মাথোন এটা শাৰীত পযাৰৰ বাবে নিৰ্দিষ্ট চৈধ্য মাত্ৰাৰ দৈৰ্ঘ্য ইযাত ৰক্ষিত হোৱা নাই। তথাপি, সেই শাৰীটো ৮ ৮ ৰূপকল্পৰ পূৰ্ণ পযাৰৰ আধাৰতেই বিধৃত। ইংৰাজ ছান্দসিকসকলে

১ vers libre

ইযাকো মুক্তক ছন্দ শব্দটোৰে সামৰি থৈছে। কবি টি এচ্ ইলিযটে ইংৰাজী ছন্দৰ ৰাজ্যত তিনিবিধ মুক্তক ছন্দ থকাৰ কথা কৈছে। ইযাৰে প্ৰথমবিধ তেওঁৰ কাব্য-সাধনাতে লালিত হৈছিল। ইযাৰ বৰ্ণনা-প্ৰসংগত কৈছে, এইবিধ মুক্তক ছন্দ "অমিত্ৰাক্ষৰ ছন্দৰ চৰণবন্ধৰে বিস্তৃত, সংকুচিত আৰু পৰিৱৰ্তিত ৰূপেৰে নিৰ্মিত।"[২] সন্দেহ নাই, অলপ চেষ্টা কৰিলেই ইযাক চকুৰে দেখা পযাৰৰ ৰূপত নিযমৰ শিকলিৰে বান্ধি অমিত্ৰাক্ষৰ ছন্দ কৰি তুলিব পাৰি। কিন্তু, তাৰ কোনো প্ৰযোজন নাই। কাণেৰে শুনাত এইবিধ মুক্তক ছন্দৰ লগত অমিত্ৰাক্ষৰ ছন্দৰ বৰ বেচি পাৰ্থক্য নাই। সেইবাবেই, আমি ইযাৰ নাম থৈছো, ছিন্ন অমিত্ৰাক্ষৰ। ছিন্ন অমিত্ৰাক্ষৰে ছন্দক মুক্তিৰ আস্বাদ দিলে এই খিনিতেই যে, ছন্দৰ প্ৰবাহে যেতিযা চৰণান্তিক যতিৰ পাৰ ভাঙি চৰণৰ পৰা চৰণান্তৰলৈ বৈ্যেই থাকে, তেতিযা চৰণবন্ধৰ কৃত্ৰিম সাঁচটোৰ পৰা ছন্দক মুক্ত কৰি দিলে। কথাটোৰ অস্বীকাৰ কৰিব নোৱাৰি, প্ৰতিটো চৰণকে সমান দৈৰ্ঘ্যেৰে বিন্যস্ত কৰাৰ দুশ্চিন্তা এটা জাপি দিলে কবিৰ ভাব-প্ৰকাশৰ স্বাধীনতা ৰীতিমতে ক্ষুণ্ণ কৰা হয। তাৰ প্ৰযোজনটো কেৱল চকুৰে দেখাত কাণেৰে শুনাত নহয। চকু আৰু কাণৰ এই বিবাদটো আঁতৰাই দিযাতেই মুক্তক ছন্দৰ পোনৰ খোজটোৰ প্ৰধান সাৰ্থকতা।

এইখিনিতে মুক্তক ছন্দৰ ধাৰণা-সাধনাৰ আঁৰত থকা মৌল ছন্দ-চিন্তাৰ বিষযে দুষাৰমান কথা সুঁৱৰি ল'ব পাৰি। প্ৰথম কথাষাৰ হ'ল, মুক্তক ছন্দ মানে ছন্দৰ অতীত কিবা নহয, খেলিমেলি কথাৰ গাঁথনিও নহয। কবি টি এচ্ ইলিযটে ধুনীযা কথা এষাৰ কৈছে, "যি কামটো ভালকৈ কৰিব খোজে তেওঁৰ কাৰণে কোনো ছন্দই অবাধ মুক্তি নহয।"[৩] আযাস-বিমুখতা কোনো শিল্প-সাধনাৰ সম্বল হ'ব নোৱাৰে। দ্বিতীয কথাষাৰ হ'ল, ছন্দ বুলিলেই বান্ধোন আৰু কঁপনি—দুযোটাৰে যুগল বসতি। কোনোবা নহয কোনোবা এটা সুৰত এই মিলনৰ আভাসটো থাকিবই লাগিব। তাকে নহ'লে, সি কথাৰ ভাৰাৰলৈ উভতি যাযগৈ। ছন্দৰ মূল উপকৰণ হ'ল, পৰ্ব আৰু উপপৰ্বক আশ্ৰয কৰি ধ্বনিত হোৱা প্ৰাথমিক ছন্দস্পন্দ। এগৰাকী ইংৰাজ ছন্দৰসিকে কথাষাৰ সুন্দৰকৈ কৈছে, "প্ৰতিবাদ ছন্দস্পন্দৰ বিৰুদ্ধে নহয, ছন্দস্পন্দৰ ওপৰত জাপি দিযা ছন্দবন্ধৰ আঁটিল সাজটোৰ বিৰুদ্ধেহে।"[৪] সিগৰাকীযে কথাষাৰ ঘাইকৈ চৰণবন্ধৰ ধৰা-বন্ধা সাঁচটোৰ সন্দৰ্ভতে কৈছে। মাত্ৰাবৃত্ত ছন্দৰীতিত চাৰি মাত্ৰাৰ পৰা সাত মাত্ৰাৰ জোখত

---

২ [It] stretches, contracts and distorts the blank verse measure'
—T S Eliot, Introduction, Ezra Pound's Selected Poems, p 8

৩ No *vers* is *libre* for the man who wants to do a good job
—idem

৪, The protest is not against *rhythm*, it is against the strait-jacket of *metre*
—John Livingston Lowes, Convention and Revolt in Poetry, p 150

পোৱা আৰু যৌগিক ৰীতিত থাইকৈ আঠ মাত্ৰাৰ যুগ্ম ৰূপত আৰু ছয় মাত্ৰাৰ সাৰ্ধ ৰূপত পোৱা পৰ্ববন্ধ দৰাচলতে প্ৰাথমিক ছন্দস্পন্দৰেই নিশ্চিত অভিব্যক্তি। অনেকুৱা কেইবাটাও পৰ্ববন্ধ, সমান জোখৰ হওক অথবা অসমান জোখৰ হওক, কিবা এটা নিয়ম মানি সজাই গ'লেই ধ্বনিপ্ৰবাহৰ এটা বৃহত্তৰ স্পন্দনৰ বন্ধৰূপ পোৱা যায়। সেয়েই চৰণবন্ধ। আকৌ, সেই চৰণবোৰকো কিবা এটা নিয়ম মানি সজাই গ'লে পোৱা যায়, স্তৱকবন্ধ। চূড়ান্ত ৰূপত, গোটেই কবিতাটোৱেই এটা সামগ্ৰিক ছন্দস্পন্দৰ অভিব্যক্তি হ'ব পাৰে। তাৰে নিদৰ্শন চনেট। চনেটৰ গঢ়ত এই আটাইখিনি ছন্দস্পন্দৰ অতিনিয়মিত প্ৰদৰ্শন পোৱা যায়। ক'ব পাৰি, চনেটত ছন্দৰ স্থাপত্যৰূপটো আটাইতকৈ বেচি নিটোল। আটাইতকৈ শিথিল স্থাপত্যৰূপৰ ছন্দসজ্জাটোৱেই হ'ল, মুক্তক। কাৰণ, ইয়াত স্তৱকৰে নহয়, আনকি চৰণৰো পৰিমিত ৰূপ নাই। কিন্তু, মুক্তকে পৰ্ববন্ধ নামৰ প্ৰাথমিক ছন্দস্পন্দৰ অভিব্যক্তিটো অস্বীকাৰ নকৰে। থোৰতে কবলৈ হ'ল, মুক্তক ছন্দসজ্জাই পৰ্ববন্ধৰ বাহিৰে বাকী সকলোবোৰ ছন্দবন্ধৰ শিকলি থগাই পেলালে: চৰণৰ নিয়মিত বিন্যাসৰ আধাৰত ৰচিত স্তৱকবন্ধ পৰ্বসমূহৰ নিয়মিত ৰূপকল্পৰ আধাৰস্বৰূপ চৰণবন্ধ, আৰু আনকি নিয়মবিহীন ৰূপকল্পত বিন্যস্ত পৰ্ব-সমাৱেশৰ দৃশ্যমান ৰূপবন্ধৰ প্ৰচ্ছন্ন চৰণবন্ধ। ছিন্ন অমিতাক্ষৰত সেই দৃশ্যমান ৰূপবন্ধটো অৱশ্যে চিন-নিচিনকৈ পযাৰৰ লেখীয়া। নিৰহ-নিপানী মুক্তক ছন্দত তাৰো আভাসটো পাবলৈ নাই। তথাপি স্বীকাৰ কৰিব লাগিব, এটা বান্ধোন বৈ গ'ল। সেই বান্ধোনটো খেলিমেলিকৈ সজাই থোৱা হ'লেও কিছুমান নিটোল পৰ্বৰূপৰ। আচল কথাষাৰ হ'ল, ছন্দ বুলিলেই পৰ্বৰূপৰ বান্ধোনটো থাকিবই লাগিব। তাকে লৈয়েই মুক্তক ছন্দ। ভাষান্তৰত ক'ব পাৰি, বিষম ৰূপকল্পত বিন্যস্ত অসমান দৈৰ্ঘ্যৰ চৰণত বিধৃত ছন্দসজ্জাই মুক্তক ছন্দ। লগতে আৰু এষাৰ কথা মনত ৰখা প্ৰয়োজন, মুক্তক ছন্দ যতিপ্ৰান্তিক আৰু প্ৰবহমান—উভয় ৰূপৰে হ'ব পাৰে।

কোনো নিৰ্দিষ্ট ৰূপকল্পৰ লগত অসম্পৰ্কিত মুক্তক ছন্দৰ দুটিমান দৃষ্টান্ত তলত দাঙি ধৰা হ'ল:

১ শিমলু ফুলৰ সউ | পিযলাত এপিযলা | ৰঙীন খবৰ |
পলাশৰ | আধাজ্বলা | জুইৰে তপত |
বন্ধুৰ ঠোঁতভ কৰা | যেন অতি মৰমৰ | উমসনা | কুহুমীযা |
চাহ এপিয়লা |
মই ষাচোঁ | পৃথিৱীক | অন্নপূৰ্বা | এই পৃথিৱীক |

জাৰৰ ধেমালি | শেষ কৰি | আনিবানে | হে পৃথিবী |
বন্ধুৰ দুৱাৰদলি | অপেক্ষাৰে | কৰিবা মধুৰ |
চিৰদিনে | চিনি পোৱা | অচিনাকি | প্রেমিকৰ বাবে |
মই যাৰ | আনিছো খবৰ |

(নৱকান্ত বৰুৱা, চকুপানী ফাগুনৰ)

২ স্তব্ধ জোনাক | নীৰৱ ৰাতি | উজাগৰ কোনো | নীড়হাৰা | এটি বিহংগৰ |
বিৰহ বিধুৰ | পাখিৰ কঁপনি লাগি | সৰি গ'ল | গছপাত এটি | অৰণ্যৰ |
স্বপচাৰী | কোননো কবিৰ | মনবিহংগ | তৰাৰ স'তে উৰি |
উৰি গ'ল |
শান্ত নিৰীহ | অযুত জোনাকী | ধৰাৰ বুকুত | আপোন মনে জ্বলি |
জ্বলি ৰ'ল |
কোমল কোমল | ডাৱৰে ডাৱৰে | স্বৰ্ণকিৰণ | উদ্ভাসিত | অনুপমা ৰাতি |
বিচনাত এৰি | বোবা গাৰু এটি | আছেনে কোনোবা | ৰূপহিনী |
দুৱাৰদলিত বহি |
নিদ্রাবিহীন | আপোন প্রাণৰ | সুৰভি জ্বলাই | আত্মভোলা |
কবিৰ কথা ভাবি |

(ৰাম গগৈ, জোনাকীৰে ৰাতি)

৩ ধনৰ সুহুৰি লাগি | নকঁপিল বুকু আজি | নৈৰ পাৰৰ |
তামোলত ৰাগী নাই | চেনেহীৰ কোমল হাতৰ |
ঢেকীশাল ৰিঙা-ৰিঙা | বিহুৰ চিৰাৰ চাব্ | নাবাজে কাণত |
ঢেকীৰ শালত কিয | নামতী নিমাত |
এই উৰুকাৰ | ৰাতি-দুপৰীয়া |
ৰান্ধনি-ঘৰত আজি | থাকৰ আমনি ক'তা | জুমুক্-জানাক্ |
উচপ নাথায় কিয় | ওঁঠ আৰু চকু মোৰ |
মুগা ৰিহা-মেখেলাৰ | আহিছে-আহিছে লগা লাগি |

(কেশৱ মহন্ত, চৰাই হৈ পৰিমগৈ)

এইবোৰেই মুক্তক ছন্দৰ উদাহৰণ। প্ৰথমটোত চাৰি, ছয় আৰু আঠ মাত্ৰাৰ বিভিন্ন পৰ্ববন্ধ খেলিমেলিকৈ মিহলি হৈ আছে। দ্বিতীয়টোত পাঁচ, ছয় আৰু সাত মাত্ৰাৰ প্ৰাধান্য, তদুপৰি, মাজে মাজে মাত্ৰাবৃত্তভংগিম হৈ পৰিছে। তৃতীয়টোত আঠ মাত্ৰাপ্ৰধান পৰ্ববন্ধত ছয় মাত্ৰাৰ সাধ পৰ্বৰ সাৰটাসাৰটি মন কৰিবলগীয়া। লগতে সিবোৰৰ চৰণবন্ধই পয়াৰ আৰু পয়াৰজাতীয় ছন্দসজ্জাৰ দৈৰ্ঘ্যকো অতিক্ৰম কৰি যোৱা কথাষাৰো সমানে মন কৰিবলগীয়া। এনেকুৱা অনতিনিৰ্দিষ্ট ৰূপকল্পৰ অসমপংক্তিক যৌগিক অথবা মাত্ৰাবৃত্ত ৰীতিৰ ছন্দসজ্জাসমূহেই মুক্তকৰ উৎকৃষ্ট নিদৰ্শন। তদুপৰি, মুক্তক ছন্দসজ্জাত ছন্দবন্ধৰ বৃহত্তম ব্যষ্টিটো সচৰাচৰ স্তবকৰ ৰূপতকৈ ছন্দ-অনুচ্ছেদৰ ৰূপতেই পোৱা যায়। থোৰতে ক'বলৈ হ'লে, ছন্দসজ্জাৰ স্থিতিস্থাপকতাই মুক্তকৰ সাৰবস্তু।

খ স্থিতিস্থাপক ছন্দসজ্জা

মুক্তক ছন্দৰ প্ৰাণস্বৰূপ ছন্দসজ্জাৰ স্থিতিস্থাপকতাৰ সম্পৰ্কে মণ্টগোমাৰী বেলজিযন নামৰ এগৰাকী অনতিপ্ৰসিদ্ধ লেখকে এষাৰ কথা অতি ফটফটীয়াকৈ কৈছে 'ই এনেধৰণৰ ছন্দসজ্জা, য'ত দুই বা ততোধিক প্ৰকাৰৰ পৰ্ববন্ধ মিহলি হৈ থাকে, নাইবা ছন্দতত্ত্বগত নিয়ম-নিষেধৰ অতিক্ৰমণ ঘটে, নাইবা স্থিৰনিৰ্দিষ্ট ছন্দবন্ধৰ পৰিবৰ্তে স্থিতিস্থাপক ছন্দস্পন্দ ব্যৱহৃত।"[৫] কেইটামান উদাহৰণৰ গাত আঙুলি উমান ল'লে, কথাষাৰ বুজিবলৈ সহজ হ'ব :

১ ছালৰ মোনাত মই | বাটে বাটে পানী বেচোঁ | ৮ ৮
মন্দিৰৰ দুৱাৰত | মুদ্ৰা বিনিময় কৰোঁ। | ৮ ৮
কিবাকিবি দৰৱেৰে | মৃতদেহ | কবৰত সাঁচো | ৮ ৪ ৬
আত্মাতো নোৱাৰোঁ। | —৬
নদমা ঘুকটি তোলো। | হেৰোৱা মোহৰ | ৮ ৬
মৈদামৰ | খান্দো ধন-সোণ | পৰদেশী নাবিকক | ৪ ৬ ৮
উচিত মূল্যত দিওঁ | এৰাতিৰ | প্ৰিয়াৰ খবৰ | ৮ ৪ ৬
চৰাইখানাত মই | হত্যা কৰোঁ | নহ'লেবা | ৭ ৪ ৪
নিজেই নিহত হওঁ | বন্ধুৰ হাতত | ৮ ৬
(নৱকান্ত বৰুৱা, সকলো নগৰ সকলো চহৰ)

---

৫ [It is] a form of versification in which two or more metres are mingled, or prosodic restrictions are transcended, or again a variable rhythm is substituted for a fixed metre
—Montgomery Belgion, Reading for Profit p. 97

২ আকাশ তোমাৰ | নীলা ৰং মোৰ | ব্যথাৰে ৬ ৬ ৩
আৰু নীলা কৰি | কৰুণ কৰাৰ | কামনা ৬ ৬ ৩
ক্ষমা কৰঁা আজি | দুখাৰ দুখৰ | কথাৰে ৬ ৬ ৩
আত্মৰতিৰ | বিলাসৰ দিন গণা —৬ ৮
কালপুৰুষৰ | তৰোৱালে ল'লে | কেঁচাসূৰ্যৰ | কক্ষপথত শান ৬ ৬ ৬ ৮
আঁউসী নিশাৰ | উল্কাৰ জুই | আবেলিৰ কবিতাত ৬ ৬ ৮
বন্ধ্যা জ্ঞানৰ | গুহাত বিচাৰি | প্ৰাণ-ওষধিৰ | অন্নপান ৬ ৬ ৬ ৪
বিফল বেজালি | তোমাৰ নীলিম | নিযৰৰ কণা | দিয়া তাত ৬ ৬ ৬ ৪

(নৱকান্ত বৰুৱা, প্ৰাৰ্থনা, : আকাশৰ প্ৰতি : থিৰিকিৰে)

৩ বিষ্ণু ৰাভা | এতিয়া কিমান ৰাতি | ৪ ৮
তুমি সাৰে আছা | সাৰে আছোঁ আমি | ৬ ৬
আৰু সাৰে আছে প্ৰীতি | —৮,
বিহুৰ তলীত | চিফুং বাঁহীৰ | কৰুণ সুৰ | ৬ ৬ ৫
বডো গাভৰুৰ | নাচোনৰ তাল ভাগে | ৬ ৮
জনতাৰ চকু | চকুৰ পানীৰে পূৰ | ৬ ৮
মাজনিশা কোনে | ৰাজ-আলিযেদি | ৬ ৬
আক্ষেপ কৰি যায | —৮
বিষ্ণু ৰাভা নাই | —৬

(বীৰেন্দ্ৰকুমাৰ ভট্টাচাৰ্য, বিষ্ণু ৰাভা এতিয়া কিমান ৰাতি)

বৰ বেচি ফঁহিযাই চাবই নেলাগে, দুবাৰমান ওপৰে ওপৰে চকু ফুৰালেই ধৰিব পাৰি, প্ৰতিটো কবিতাংশতে কোনোবা নহয কোনোবা এটা চিনাকি ছন্দসজ্জাৰ আধাগঢা ৰূপ একোটা ভাঁহি উঠিছে। প্ৰথমটো উদাহৰণত দীৰ্ঘ পয়াৰ (৮ ৪ ৬)ৰ লগত পূৰ্ণ পয়াৰ (৮ ৮)ৰ জুমুধি দুটা স্পষ্ট। দ্বিতীযটো উদাহৰণত মাত্ৰাবৃত্ত ৰীতিৰে যোগান ধৰা দুলড়ী (৬ ৬ ৮) আৰু ছবি (৮ ৮ ৪ ৬) ছন্দসজ্জা দুটাৰ সংমিশ্ৰণ ঘটিছে। কিন্তু, কোনোটোৱেই স্পষ্টকৈ দুলড়ী অথবা ছবি নহয—মাথোন কোনোবা এটাৰ ক্ষীণ প্ৰতিৰূপৰ লগত আনটোৰ দূৰণিবটীয়া সুৰবহে সংমিশ্ৰণ। ঠিক তেনেকৈ, তৃতীয়টো উদাহৰণত সমমাত্ৰিক ভংগীৰ অন্তঃস্পন্দৰ লগত অসমমাত্ৰিক ভংগীৰ অন্তঃস্পন্দৰ মধুৰ মিলন ঘটিছে। ঠাযে ঠাযে ই যেন পযাৰৰ লেখীযা আৰু ঠায়ে ঠাযে দুলড়ী সুৰীযা। মুঠতে, ইয়াৰ কোনোটোতে স্থিৰনিৰ্দিষ্ট ছন্দবন্ধৰ বান্ধোন নাই, আছে মাথোন ভাবৰ খেও ধৰি চলা ছন্দস্পন্দৰ স্থিতিস্থাপক গতি আৰু যতি।

বিভিন্ন পৰ্ববন্ধৰ বিচিত্ৰ চৰণসজ্জা আপাতদৃষ্টিত ৰূপহীন ৰূপৰ চাকনৈযাত মেলি দিয়াৰ উদ্দেশ্য কেৱল নেতিবাচক অৰ্থত একেসুৰীয়া পুনৰাবৃত্তিৰ পৰা মুক্তিৰ আকাংক্ষা পূৰণেই নহয়। বৰং, জীৱনৰ জটিল অভিজ্ঞতাৰ নিষ্ঠাপূৰ্ণ ৰূপায়ণৰ ইতিধৰ্মী উদ্দেশ্যটোহে তাৰ মৰ্মবস্তু। সন্দেহ নাই, ই সংস্কৃত ছান্দসিকৰ 'পদ্যং চতুষ্পদী'ৰ আদৰ্শটোৰ পৰা বহু নিলগৰ আদৰ্শৰ দ্বাৰা নিয়ন্ত্ৰিত। সময়ৰ প্ৰবাহত এদল নন্দনতত্ত্ববিদে আৱিষ্কাৰ কৰিছে, সৌন্দৰ্যৰ আচল উৎস কোনো সুমিতিবোধত নাই—আছে বৈচিত্ৰচেতনাৰ উপৰ্যুপৰি সংঘাতত। তেওঁলোকৰ দৃষ্টিত জ্যামিতিৰ সৌষম্যৰ প্ৰতিৰূপ তাজমহলৰ সৌন্দৰ্যতকৈ অভাবিত বৈচিত্ৰ্যৰ স্থাপত্যকৰ্ম জয়পুৰৰ ৰাজপ্ৰাসাদৰ অঘটন-ঘটনপটীয়সী ৰূপৰ সৌন্দৰ্য বহু বেচি ঐশ্বৰ্যপূৰ্ণ। সেইটো দৃষ্টিৰে চালে, যতিপ্ৰান্তিক ছন্দসজ্জাৰ কবিতা যদি তাজমহল, মুক্তক ছন্দৰ কবিতা তেনেহ'লে জয়পুৰৰ ৰাজপ্ৰাসাদ।

জয়পুৰৰ ৰাজপ্ৰাসাদতো আছে, বিচ্ছিন্ন অংশৰ হঠাৎ-বিস্ফাৰিত সুমিতিবোধৰ অপূৰ্ব সৌন্দৰ্যৰ ছন্দ। মুক্তক ছন্দতো আছে, হঠাৎ-উদ্ভাসিত সৌষম্যৰূপৰ অমেয় সৌন্দৰ্য-প্ৰবাহ। তাৰে দুটা সুন্দৰ দৃষ্টান্ত এয়া :

১ হে নৱজাতক, আগত যুগৰ স্বপ্নসাধনা ৰত
ঘৰজেউতিৰ বোবা যন্ত্ৰণা শেষ হ'ক, হ'ক শেষ।
উষাৰ পোহৰ স'তে এটিবাৰ চকুৰ পাপৰি মেলা।
উজাগৰ গাৰু নালাগে তিয়াব তপত চকুৰ লোৰে।

(নৱকান্ত বৰুৱা, স্বপ্নসন্তৰ)

২ মহুৱা বনৰ বাট প্ৰাণৰ জোৱাৰ লাগি
উপচি উঠক। তোমাৰ অহাত সোণ
আকাশৰ হালধীয়া জোন সাক্ষী ৰ'ক।

(হৰি বৰকাকতি, সন্ধি)

কবিতা দুফাঁকিয়ে চকুক ফাকি দিব পাৰে, কিন্তু কাণক ফাকি দিব নোৱাৰে। চকুকো ফাকি নিদিযাকৈ লিখিব খুজিলে, প্ৰথম কবিতাফাঁকি এনেকৈ লিখিব পৰা গ'লহেঁতেন :

হে নৱজাতক আগত যুগৰ
স্বপ্নসাধনা ৰত,
ঘৰজেউতিৰ বোবা যন্ত্ৰণা
শেষ হ'ক, হ'ক শেষ।

উষাৰ পোহৰ স'তে এটিবাৰ
চকুৰ পাপৰি মেলা।
উজাগৰ গাৰু নেলাগে তিয়াব
তপত চকুৰ লোৰে।

যেযে সেয়ে কাণ আৰু চকু দুয়োটাৰে চিনি পালেহেঁতেন, এয়া দুলগী—শুদ্ধ মাত্ৰাবৃত্ত ৰীতিৰে লেখা। নাটনিটো আথোন চৰণান্তিক মিলৰ।

ঠিক তেনেকৈ, দ্বিতীয় কবিতাফাঁকিও এনেকৈ লিখিব পৰা গ'লহেঁতেন :

মহুৱা বনৰ বাট প্ৰাণৰ জোৱাৰ লাগি
উপচি উঠক।
তোমাৰ অহাত সোণ আকাশৰ হালধীযা
জোন সাক্ষী ৰ'ক।

চকু আৰু কাণ কাকো ক'ব নেলাগিলহেঁতেন, এয়া সেই চিনাকি ছন্দসজ্জাটোৱেই—

পদুমৰ পাহি সৰে বসন্ত লেৰেলি পৰে
মাৰ যায় তৰা,
হাঁহি আৰু মৰণৰ অপূৰ্ব আভাৰে দীপ্তা
এই বসুন্ধৰা।

(দেৱকান্ত বৰুৱা, পৃথিৱী)

কিন্তু, দুযোজন কবিৰ কোনেও নিলিখিলে, সেইটো ধৰণেৰে। নিলিখিলে, ছন্দশিল্পী হিচাপে শিল্পতত্ত্বৰ আপোন যুক্তিৰ আঁত ধৰি। দুযোটা কবিতাংশৰ কোনোটোৱেই যতিপ্ৰান্তিক ছন্দসজ্জাৰ অংশ হিচাপে ছন্দৰ নিয়াৰিত গঢ় দিযা হোৱা নাছিল। অসমপংক্তিক ছন্দসজ্জাৰ ভীৰৰ মাজত সেই নিৰ্দিষ্ট আয়তনৰ চৰণবোৰ বাহিৰৰ পৰা জাপি দিয়া উপাদান মুঠেই নহয—সেয়া আপোনাআপুনি ফুটি উঠা নিটোল ৰূপৰহে ভুমুকি। গতিকে, সিবোৰক সিহঁতৰ পৰিচিত দৃশ্যমান ৰূপটোৰে পৰিবেশন কৰাৰ প্ৰশ্নটো অবান্তৰ।

কিন্তু, অতৰ্কিতে উজলি উঠা সেই নিৰ্দিষ্ট আয়তনৰ চৰণসমূহৰ প্ৰচ্ছন্ন অভিব্যক্তিৰ এটা নান্দনিক প্ৰয়োজন নোহোৱা নহয়। কবি ইলিয়টে এই সন্দৰ্ভত এবাৰ কথা কৈ গৈছে, "আনকি অতিমুক্ত ছন্দতো কিবা সহজ ছন্দসজ্জাৰ ছায়া-শৰীৰ এটা থাকিবই লাগে, যাতে তন্দ্ৰাতুৰ হৈ উঠা দেখিলেই সি দুৰন্ত মূৰ্তিৰে জগাই দিবহি পাৰে আৰু উদ্দীপ্ত হৈ উঠা দেখিলেই আঁতৰি পৰিব পাৰে।"[৬] আৰু তাৰ ৰূপায়ণৰ ধৰণটো ব্যাখ্যা

৬. the ghost of some simple metre should lurk behind the arras in even the 'freest' verse, to advance menacingly as we doze, and withdraw as we rouse.—T. S. Eliot, Reflections on Vers Libre, Selected Prose, p. 90.

কৰি সিগৰাকীয়ে লগতে কৈছে, 'কেতিয়াবা এটা সহজ ছন্দৰূপৰ আলম লৈ সচৰাচৰ তাকে যোগ-বিযোগ কৰি আঁতৰি আঁতৰি গৈ থাকিব পাৰি, আৰু কেতিয়াবা কোনো ছন্দৰূপৰ আশ্ৰয় নোলোৱাকৈ সচৰাচৰ কিবা এটা অতি সহজ ছন্দৰূপৰ ওচৰে-পাঁজৰে ভুমুকিয়াই-মেলিও গৈ থাকিব পাৰি।'[৭] ইযাৰে পোনৰ ধৰণটো ছিন্ন অমিতাক্ষৰ ছন্দৰ, আৰু পাচৰ ধৰণটো পৰিপূৰ্ণ মুক্তক ছন্দৰ। আচলতে, কোনো ছন্দশিল্পীযেই ইচ্ছা কৰি সেই 'ৰূপহীন ৰূপ'ৰ মুক্ত ছন্দস্পন্দত তুলভীৰ ফুঁফাকি, ছবিৰ এফাঁকি আৰু পযাৰৰ এফাঁকি সুৰুঙা চাই তাৰ খাঁজে খাঁজে সুমুৱাই নিদিযে। সিবোৰে যে মাজে মাজে বিজুলী-লতাৰ দৰে চিকমিকাই যায়হি, সেযা হ'ল কবি-শিল্পীৰ কল্পনাৰাজ্যৰ শিখৰলোকত বাণীৰ স্পন্দনে নিজেই নিজৰ ৰীতিৰে ধৰা দি যোৱাৰ সাধু। কোনো কবিয়েই জানি-শুনি ভাবি-চিন্তি মুক্তকৰ দীঘ-বাণিত পযাৰ নাইবা তুলভীৰ ফুঁফাকি-এফাঁকিৰ ৰূপ বন্দী কৰিবৰ চেষ্টা নকৰে। তদুপৰি, যদি কোনোবা কবিযে মুক্তক ছন্দৰ স্থিতিস্থাপক ৰূপৰ যেৰলৈ কিবা নিয়মিত ৰূপ এটা অতৰ্কিতে সোমাই পৰাৰ কিবা উমানো পায়, তথাপি সিজনে সমগ্ৰ বস্তুটোৰ নিজস্ব ৰূপৰ খাতিৰতে তাক তাৰ নিৰূপিত ৰূপত ফুটি উঠিবলৈ বাট এৰি নিদিযে। এইটো পটভূমিতে কবি ইলিযটৰ আৰু এষাৰ কথালৈ মনত পৰে। তেওঁৰ মতে, মুক্তক ছন্দৰ প্ৰতি কবি-ছন্দশিল্পীৰ অনিৰ্বাণ আগ্ৰহৰ মূলতে আছে—"প্ৰাণহীন ৰূপবস্তুৰ বিৰুদ্ধে বিদ্ৰোহ আৰু অভিনৱ ৰূপবস্তুৰ প্ৰতি ঔৎসুক্য, জাতিৰূপজ্ঞাপক বাহ্যিক ঐক্যৰূপৰ বিপৰীতে প্ৰতিটো কবিতাৰ লগত সংশ্লিষ্ট বৈশিষ্ট্য-ব্যঞ্জক অন্তৰ্লীন ঐক্যৰূপৰ প্ৰতি অধিক আনুগত্য স্পৃহা।"[৮] সহজ ভাষাত ক'বলৈ হ'লে, পূৰ্বনিৰ্দিষ্ট ৰূপাধাৰৰ পৰিবৰ্তে স্পন্দনশীল অভিনৱ ৰূপৰ নিৰন্তৰ বৈচিত্ৰ্যৰ প্ৰতি অধিক আকৰ্ষণেই হ'ল মুক্তক ছন্দৰ আচল অনুপ্ৰেৰণা।

গ. চৰণবন্ধৰ ৰূপবৈচিত্ৰ্য

মুক্তক ছন্দৰ কবিতাত প্ৰতিটো চৰণ যদিও অসমান দৈৰ্ঘ্যৰ আৰু অনিৰূপিত ৰূপৰ, তথাপি সিবিলাকক ছন্দস্পন্দৰ দ্বিতীয়টো পৰ্যায়ৰ ব্যষ্টিৰূপ বুলি ক'ব নোৱাৰি। অৱশ্যে, বহু সময়ত মুক্তক ছন্দতো সিবিলাকৰ চৰণান্তিক যতি নথকা নহয়। কিন্তু, সৰহ ক্ষেত্ৰতে

৭ [It manifests] either by taking a very simple form, and constanty withdrawing from it or taking form at all, and constantly approximating to a very simple one

—ibid, p 88

৮ a revolt against dead form, and it represents a preparation for a new from ; an insistence upon the inner unity which is unique to every poem, against the unity which is typical.

—T. S. Eliot, The Music of poetry, Selected Prose p 65

ভাবপ্ৰবাহৰ জটিল গতিস্পন্দনে কেইবাটাও অসমান দৈৰ্ঘ্যৰ দৃশ্য-পংক্তি[১] পাৰ হৈ অৱশেষত পূৰ্ণছেদ আৰু পূৰ্ণযতিৰ মিলনেৰে অনতিস্পষ্ট প্ৰবহমানতাৰ ওৰ পেলাবলৈ বেছি ভাল পায়। সহজতম ৰূপৰ মুক্তক ছন্দসজ্জাত সচৰাচৰ কোনো পূৰ্ণযতিয়ে চৰণৰ ভিতৰুৱা ক'ৰবাত ভূমুকি মাৰি নেযায়হি। সচৰাচৰ তাৰ অৱস্থান নিৰ্বিকল্পে চৰণৰ অন্তত। তাৰ সহজ অৰ্থটো হ'ল, ভাবপ্ৰবাহৰ অন্ত নপৰাকৈ পূৰ্ণযতিৰ অৱস্থান অকল্পনীয, আৰু, চৰণৰ মাজৰ পৰা সচৰাচৰ কোনো বাক্যৰ আৰম্ভণি নহয়। তলৰ কবিতাংশলৈ লক্ষ্য কৰিব পাৰি :

মোৰ চেতনাৰ এই | অন্ধ বিশাল নদীৰ |
ঘাটে ঘাটে |
ফুল হৈ | ফুলি ৰোৱা | তেজীমলা |
তোমাৰ সন্ধ্যাৰ সেই | বন্ধ্যা বাসনাৰ |
নিৰ্মেঘ আকৃতি ||
ৰাতিৰ বুকুত হায | জাগে নেকি | কোনো এক | নাৰীৰ হৃদয় |
স্ফীতোদৰা | কোনো এক | প্ৰগল্‌ভা নাৰীৰ |
আসংগ কামনা ||
অনিমেষ | স্তব্ধ কাৰ | বোবা চাৱনিত |
সুদূৰ আহ্বান |
তন্দ্ৰা আৰু মৰণৰ ||

(হোমেন বৰগোহাঞি, ৰাতি)

কথাষাৰ স্পষ্ট হৈ আছে, দৃষ্টান্তটোৰ ক'তোৱেই দৃশ্য-পংক্তিৰ অন্ত পৰাৰ লগে লগে পূৰ্ণযতি অনিবাৰ্য হৈ পৰা নাই, কিন্তু য'তে সি ভূমুকিয়াই গৈছেহি, ত'তে সংশ্লিষ্ট দৃশ্য-পংক্তিটোৰো অন্ত পৰিছে। আনহাতে, প্ৰবহমানতা সত্বেও প্ৰতিটো দৃশ্য-পংক্তিৰ প্ৰান্তসীমাত অন্ততঃ এটা লঘু যতিৰ অস্তিত্ব অনুভূত হয়। দৃশ্য-পংক্তিৰ এনে বিন্যাসে গোটেই ছন্দৰূপটোকে তাৰ স্থাপত্যৰূপৰ এটা দৃঢ়পিনদ্ধ সৌষ্ঠৱ প্ৰদান কৰে। সাধাৰণ ধৰণৰ মুক্তক ছন্দসজ্জাৰ এইটোৱেই লক্ষণবৈশিষ্ট্য।

কিন্তু, মুক্তক ছন্দত ৰচিত কবিতাৰ অনেকতে আভ্যন্তৰীণ পূৰ্ণযতিৰ প্ৰয়োগ লক্ষ্য কৰা যায়। তাৰে দুটা নমুনা এয়া :

---

১. eye line

১ আজি মোৰ | সাহ হ'ল || আজি মোৰ | আকাশ বহল ||
মৃত্যুৰ সীমাতে বহি | জীৱনৰ | দিলোঁ চাৰমন || চুবুৰীয়া |
বন্ধু মোৰ | তোমাৰ স্বপ্নযো যদি | আশ্ৰয় নাপায় ক'তো |
জীৱনত | বুৰঞ্জীত || খোলা ৰ'ল | এখন দুৱাৰ ||
অহা যোৱা | দুযোফালে || খন্তেক জিৰাবা আহি |
সলাবা কাপোৰ-কানি || তৰ্কৰ ধূলিৰ বোজা ||
মজিয়াতে | পেলাবা জোকাৰি | মোৰ মজিয়াতে ||

(নৱকান্ত বৰুৱা, মহাকাব্যৰ পাণ্ডুলিপি)

২ জীৱন-সাঁকোতে | ক'ৰেনো নাবিকে | মুকুতা বিচাৰি পাই |
চমকি থমকি ৰ'ল || কোনো নাই নাই | সাৰে আছে মাথোঁ ||
হেজাৰ প্ৰিয়াৰ | চকুৰ লোতক | গোট মাৰি হোৱা ||
আকাশৰ চেঁচা জোন || কত বাটৰুৱা | এই বাটে গ'ল |
কতবাৰ আহি | পঁজা সাজি বল | তোমাৰ মৰমী ছাত ||
সীমা জানো | আছে তাৰ ||
চাকিৰ শিখাত জানো | চগাৰ হিচাপ | লিখা থাকে ||

(হৰি বৰকাকতি, প্ৰিয়াৰ চিঠি)

দুয়োটা দৃষ্টান্ততে চৰণবন্ধৰ ডেওনা চেৰাই যোৱা ভাবৰ প্ৰবাহ আৰু চৰণৰ মাজত সংস্থাপিত যতিৰ অৱস্থান মন কৰিবলগীয়া। চুটি চুটি সংলাপৰ ভাষা আৰু আবেগপূৰ্ণ অনুভূতিৰ যথেষ্ট দীঘলীয়া কথাৰ উচ্ছলিত ভাষাৰ বিৰল মিশ্ৰণে সেয়া অনিবাৰ্য কৰি তুলিছে। হয়তোবা মুক্তক ছন্দৰ কবিয়ে গদ্যৰ ভাষা আৰু কবিতাৰ ভাষাৰ মাজৰ দেৱালখন ভাঙি পেলাবৰ বাবে চেষ্টা কৰিছে।

আৰু এষাৰ কথা। কেতিয়াবা দেখা যায়, কোনো কোনো কবিয়ে চৰণবন্ধৰ পূৰ্ণযতিৰ পাচতে অতি আচহুৱা ধৰণেৰে অতিপৰ্বৰ ব্যৱহাৰ কৰিছে। এনেবোৰ ক্ষেত্ৰত মৌন মাত্ৰাৰ স্বীকৃতিৰে ন্যূনতম দৈৰ্ঘ্যৰ পৰ্ববন্ধৰ অস্তিত্ব একোটা কল্পনা কৰি ল'বলগীয়া হয়। তাৰে এটা উদাহৰণ :

ভালেদিন হৈ গ'ল |
জিলাল'ই অহা নাই | সোণজিৰা মাহী || যাৰ ০০ |
মুগাৰ মেখেলা পিন্ধা | উদং ভৰিত |
থম্ থম্ খোজ || যাৰ ০০ |
ব্লাউজ নোহোৱা দেহা | কোমল ৰিহাৰে ঢকা |

মাণুৰ বৰণ ॥ যাব ০০ ।
পুৰুষৰ ॥ মন গলে বুলি । জুই-লা গলাই লেপি ।
ক'লা কৰা । দুযোপাৰি দাঁত ॥ যাব ০০ ।
ফটাকানি-সোপাহীন । কেৱল চুলিৰ খোপা ।
কলডিল হেন । আৰু ওৰণিৰে ঢকা ॥
(কেশৱ মহন্ত, সোণজিৰা মাহীৰ নাডী)

আগতে কোৱা হৈছে, যৌগিকত মৌন মাত্ৰাৰ ব্যৱহাৰ অচল। মুক্তক ছন্দ কিন্তু সেইটো নিয়মৰ ঘেৰৰ পৰাও মুক্ত , যি কি নহওক, মৌন মাত্ৰাৰ সহযোগত চৰণান্তিক অতিপৰ্বৰ ব্যৱহাৰ মুক্তকৰ অপৰিহাৰ্য গুণধৰ্ম নহয়—কেৱল এটা স্বীকৃত লক্ষণহে।

তেনেকুৱা আৰু দুটা-এটা লক্ষণ পৰিলক্ষিত হয়। কিন্তু, আচল কথাষাৰ ক'ব'ল হ'লে, মুক্তক ছন্দৰ প্ৰত্যেক কবিয়েই নিজৰ প্ৰতিভাৰ চাকিৰে নিজৰ বৰীয়া বাট চিনি লৈছে। উমৈহতীয়া'ক ক'ব পাৰি, মুক্তক ছন্দৰ অনুশীলনত আছে তিনিটা উপাদানৰ পৰিবৰ্জন : ৰূপকল্পৰ সুনিৰূপিত বিন্যাস, ছন্দবন্ধৰ নিটোল বান্ধোন, আৰু মিলৰ সুশৃংখল ৰূপবন্ধ।

ঘ মিল-অমিলৰ বৈচিত্ৰ্য

সাধাৰণতে মুক্তক ছন্দত অন্ত্যমিলৰ প্ৰচলন নাই। আচলতে, তাৰ প্ৰয়োজনো নাই। যতিপ্ৰান্তিক হওক অথবা প্ৰবহমান হওক, অসমান আয়তনৰ পৰবন্ধ, চৰণবন্ধ আৰু স্তবকবন্ধৰ সৈতে মুক্তক ছন্দত যিটো বৈচিত্ৰ্যসন্ধানী সুৰৰ গাঁথনি থাকে, তাৰ পৰিপ্ৰেক্ষিতত মিল বোলা বস্তুটো ছন্দস্পন্দৰ লগত মুঠেই ৰজিতা নেখায়। সাধাৰণ যতিপ্ৰান্তিক ছন্দসজ্জাত মিলৰ সফল প্ৰয়োগে তৰপে তৰপে থকা বান্ধোনবোৰ সুলকি পৰিবলৈ নিদিয়ে—সিবোৰক আৰু বেচি নিকপকপীয়া কৰি তোলে। মিলে চকুৰে দেখা বস্তুবোৰকে কাণতো শুনাই দিয়ে—ক'ত এটা চৰণ শেষ হৈ আন এটা চৰণ আৰম্ভ হৈছে, কোনখিনিত এটা স্তবকৰ ওৰ পৰিছে আৰু ক'ৰ পৰা নতুন এটা স্তবকৰ ধ্বনিপ্ৰবাহে বৈ যোৱাৰ সুঁতিটো বিচাৰি পাইছে। মুক্তক ছন্দৰ ক্ষেত্ৰত নিৰ্মাণ-সৌষম্যৰ উমান দিয়া সেইবোৰ সন্ধিস্থল আঙুলিয়াই দেখুওৱাৰ প্ৰয়োজনটোৱেই নাই। আকৌ, মুক্তক ছন্দৰ বেলিকা মিলৰ প্ৰয়োগেৰে শব্দৰ মধুৰ সমাৱেশক আৰু বেচি মসৃণ আৰু মধুময় কৰি তোলাৰ প্ৰশ্নটোও নুঠে। কাৰণ, মুক্তক ছন্দত ধ্বনিময়তাৰ আদৰ্শটোৱেই সম্পূৰ্ণ বিপৰীত ধৰণৰ। মসৃণতাতকৈ বন্ধুৰতা, প্ৰত্যাশিতৰ পুনৰাবৃত্তিতকৈ অপ্ৰত্যাশিতৰ উন্মোচন, আৰু ধ্বনিস্পন্দনৰ একমুখিতাতকৈ বিচিত্ৰ সুৰৰ কলতানহে

মুক্তক ছন্দৰ নান্দনিক ৰুচিৰ অনুগামী। গতিকে, আনকি মহাকবি মিল্টনে কৈ যোৱা 'ভাবৰ খৰ্বতা আৰু ছন্দৰ খঞ্জতা'[১০]ৰ দৰে কবি-প্ৰতিভাৰ দুৰ্বলতা ঢাকি ৰখাৰ উপকৰণ হিচাপেও মুক্তক ছন্দত মিলৰ প্ৰয়োজন নাই।

তথাপি, মুক্তক ছন্দতো মিলৰ অন্য ধৰণৰ ভূমিকা এটা স্বীকাৰ কৰি ল'বলগীয়া হয়। কবি-সমালোচক ইলিয়টেই সেই ভূমিকাটো সঠিককৈ নিৰ্দেশ কৰি দিছে, "মিলৰ পৰা পোৱা এই মুক্তিটোৱেই মিলৰে মুক্তি হৈ পৰিছে। খঞ্জ ছন্দদেহৰ বোজা কান্ধ পাতি লোৱাৰ দৰে কষ্টসাধ্য দায়িত্বৰ পৰা মুক্ত হোৱাৰ পাচত, য'ত তাৰ প্ৰযোজনটো আটাইতকৈ বেচি ত'ত অধিকতৰ কাৰ্যকাৰিতাৰে ইয়াক প্ৰযোগ কৰিব পৰা হৈছে। অমিলিতাক্ষ কবিতাত প্ৰায়েই এনে কিছুমান অংশ পোৱা যায়, য'ত এনেবোৰে কামত মিল বোলা বস্তুটো বিশেষ ফলপ্ৰসূ হৈ উঠে : হঠাৎ-প্ৰযুক্ত গাঢ়কৰণৰ বাবে, পুঞ্জীকৃত কথাৰ পৌনঃপুনিক পুনৰাবৃত্তিৰ বাবে, অথবা হঠাৎ-পৰিৱৰ্তিত মেজাজৰ বাবে।"[১১] সহজকৈ ক'বলৈ হ'লে, মুক্তক ছন্দত মিল বোলা বস্তুটো বৰ্জিত নহয়, মাথোন তাৰ উপযোগটোহে ভিন ধৰণৰ। আৰু সেইদৰে তাৰ যতি-সংস্থাপন যেনে ধৰণেৰে অঘটন-ঘটনপটীয়সী, মিলৰ লুকাভাকুবোৰো তেনে ধৰণেৰে অঘটন-ঘটনপটীয়সী ৰূপৰ। সমিল মুক্তকে তাৰেই যোগান ধৰে। তাৰে উদাহৰণ এযা :

১ ভ্ৰষ্ট কত আখ্যানৰ নায়কে বাটত বৈ হাতবাউলেৰে ক
দেখুৱাব খোজে মোক অন্তৰৰ গভীৰ গুহাত খ
নিহিত স্বপ্নৰ লেখা, লেখা আছে এন্ধাৰৰ অন্ধ আখৰেৰ, ক
যাৰ বাবে উকা হৈ ৰ'ল কত বুৰঞ্জীৰ পাত। খ

(নৱকান্ত বৰুৱা, সেতুবন্ধ)

২ জীৱনত কোনোদিন মোৰ আইতাই ক
পঢ়াশালি দেখা নাই, ক
পাৰ হোৱা নাই কোনোদিন নিজৰ গাঁৱৰ ঠেক সীমা। খ

---

১০. wretched matter and lame metre.

—Jhon Milton, Paradise Lost, Advertisement

১১. this liberation from rhyme might be as well a liberation of rhyme. Freed from its exacting task of supporting lame verse, it could be applied with greater effect where it is most needed There are often passages in an unrhymed poem where rhyme is wanted for some special effect, for a sudden tighteuing up, for a cumulative insistence, or for an abrunt change of mood.

—T. S. Eliot, Reflections on Vers Libre, Selected Prose, p. 91.

কিন্তু কতদূৰ সমুদ্ৰৰ অগাধ নীলিমা, খ
অনন্ত শুভ্ৰতা চিৰ-তুষাৰৰ, গ
আসমুদ্ৰ হিমাচল ভাৰতবৰ্ষৰ গ
আইতাৰ পৰিচিত। ক'ত সিবোৰৰ স্থান ঘ
ভূগোলত, আইতাৰ নাই সেই জ্ঞান। ঘ

(হোমেন বৰগোহাঞি, মোৰ আই)

পোনৰটো উদাহৰণ মুক্তকৰ স্তৱকবন্ধত থকা একান্তৰ বিন্যাসত বিন্যস্ত মিলৰ। পাচৰটো উদাহৰণ মুক্তকৰ ধাৰাবাহিক দৃশ্য-পংক্তিত এলানি যুগ্মক মিলৰ। কোনোটোৱেই গতানুগতিক যতিপ্ৰান্তিক ছন্দৰ পৰিচিত মিল নহয়। এই মিলৰ আদৰ্শ সম্পূৰ্ণৰূপে বেলেগ। অসমান জোখৰ চৰণে চৰণে যি বৈসাদৃশ্য আৰু বৈচিত্ৰ্যৰ আভাস আছে, হঠাৎপ্ৰযুক্ত মিলৰ আবিৰ্ভাৱে তাকে সোঁৱৰাই দিয়ে, ফলস্বৰূপে, মিল নিজেই হৈ পৰে অমিল। সমিল মুক্তকৰ ঐশ্বৰ্য সেইখিনিতে।

॥ বন্ধনমুক্ত উচ্ছলিত ছন্দ ॥

ক. স্পন্দিত গদ্য

বহুতো ইংৰাজ ছান্দসিকে 'মুক্তক ছন্দ' নামটোৰে স্পন্দিত গদ্যকো সামৰি থৈছে। দৰাচলতে স্পন্দিত গদ্য[১] সম্পূৰ্ণ ভিন্ন ধৰণৰ ছন্দ। মুক্তক ছন্দত ছন্দবন্ধৰ পূৰ্বনিৰ্দিষ্ট ৰূপকল্প নেথাকে। স্পন্দিত গদ্যত কিন্তু ছন্দবন্ধও নেথাকে। গতিকে, স্পন্দিত গদ্য যে মুক্তক ছন্দৰ দৰে এবিধ বিশেষ ধৰণৰ ছন্দসজ্জা নহয়েই, আনকি এটা স্বতন্ত্ৰ ছন্দৰীতিও নহয়। বৰং ক'ব পাৰি, ইয়াৰ জাতিয়েই বেলেগ। প্ৰশ্ন উঠে, কোনো বান্ধোন নোহোৱাকৈ ই জানো ছন্দ বুলি স্বীকৃত হ'ব পাৰে? কাৰণ, এইয়াৰ ছন্দতত্ত্বৰ প্ৰাথমিক কথা: বান্ধোন আৰু কঁপনি দুয়োটাকে লৈয়েই ছন্দ। কথাৰ ভাষাৰ কঁপনিটোকে লৈয়েই ছন্দ হ'ব পাৰে নে নোৱাৰে, সেয়া আলোচনা কৰাৰ পূৰ্বে আন এটা কথা স্থ ৰবি ল'বলগীয়া হয়। কবি টি এছ ইলিয়টে মুক্তক ছন্দৰ বিষয়ে আলোচনা-প্ৰসংগত তেওঁ নিজে ব্যৱহাৰ কৰা মুক্তক ছন্দৰ লগতে আৰু দুবিধৰ কথা উল্লেখ কৰিছিল। এবিধ কবি এজৰা পাউণ্ডৰ ৰচনা-মাধ্যম, আনবিধ কবি ৱাল্ট হুইটমেনৰ ৰচনা-মাধ্যম। পাচৰ বিধৰ বৰ্ণনা তেওঁ এইদৰে দিছে: "যথেষ্ট পেশীবহুল, আৰু নমনীয়, আৰু যথেষ্ট পৰিপুষ্ট।"[২] কবি পাউণ্ডে চৰ্চা কৰা বিধৰ বিষয়ে তেওঁ কোৱাৰ দৰেই মাৰ্কিন কবি সমালোচক এমি লাৱেলেও কৈছে, "মিতস্পন্দৰ ওপৰত প্ৰতিষ্ঠিত এবিধ ছন্দৰূপ।"[৩] আমি ক'বলৈ হ'লে, এই দুবিধকে লৈয়েই স্পন্দিত গদ্য, দুয়োবিধৰে বং-ৰেখা মুক্তক ছন্দৰ লগত ৰজিতা নোখোৱা বিধৰ, দুয়োবিধতে মুক্তক ছন্দৰ আনকি দুৰ-সুঁৎৰো ৰিং পাবলৈ নাই। আমাৰ ভাষাত ৰচিত কবিতাৰ ছন্দতো তাৰ চিটিকনি পৰিছেহি। পোনতে সেইবাবে দুয়োবিধৰ চাট থকা দুটা কবিতাংশ পঢ়ি ল'লে বুজিবলৈ সহজ হ'ব:

---

১. rhythmic prose

২. brawny enough, and limber and full enough

—Walt Whitman q. v. John Livingstone Lowes, Convention and Revolt in Poetry, p. 168.

৩ a verse-form based upon cadence,

—Amy Lowell, op cit.

১ অৱশেষত শিলৰ এটা খোৰোঙৰ পৰা
পৃথিৱীৰ ওপৰেদি
এটা শুকান কাহ বতাহত বৈ গ'ল।
আৰু চেঁচা পৰ্বতত খুন্দা খাই
টুকুৰাটুকুৰ হৈ সৰি পৰিল
চৰি থকা এজাক ভেৰাৰ নোমৰ অন্ধকাৰত।
(নীলমণি ফুকন, কেৱল শুদ্ধতাৰ শব্দ)

২ আৰু এই সংগ্ৰামলিপ্ত কামনাৰ আগত উচ্ছ্বসিত
থাকী জীৱনবিলাকৰ উন্মত্ত কাম-বুভুক্ষাৰ পথত
তাই এক সামাজিক শোষণৰ শাসক।
কিন্তু সমাজৰ ধৰণীধৰ দলেই তাইক ভয় কৰে
আটাইতকৈ বেচি ,
দেশদ্ৰোহী, জাতিদ্ৰোহী, সমাজদ্ৰোহী তাই,
অগ্নিক সাক্ষী কৰি লোৱা কত পতিব্ৰতা স্ত্ৰীৰ
মদ্যপায়ী জন্তুস্বামীৰ তাযে সৰ্বনাশৰ হেতু।
(অমূল্য বৰুৱা, বেশ্যা)

দুযোটাৰে ভাষাৰ ৰং যদিও বেলেগ, গাঁথনিটো কিন্তু একে ধৰণৰ। পোনৰটো উদাহৰণত পাউণ্ডৰ কবিতাৰ চাট্‌ আছে, পাচৰটোত হুইটমেনৰ। আমাৰ দৃষ্টিত, পাৰ্থক্যটো মাথোন ৰঙৰ। দুযোটাৰে ছন্দস্পন্দৰ বান্ধোন বুলিবলৈ যিটো আছে, সেযা কথাৰ ভাষাত থকা বান্ধোনৰ সমগোত্ৰীয। প্ৰতিদিনৰ কথাৰ ভাষাত যি উপলা নদীৰ গতি আৰু তাৰ প্ৰবাহত নিশ্বাস আৰু প্ৰশ্বাসৰ যি প্ৰয়োজনীযতাই যি যতিৰ আভাস আনি দিযে, সেয়ে তাৰ কঁপনি আৰু বান্ধোন। সেই কঁপনি আৰু সেই বান্ধোন লৈযেই স্পন্দিত গদ্যৰ ছন্দ।

যদিও কথাষাৰ মুক্তক ছন্দৰ সন্দৰ্ভতেই কৈছে, আচলতে এমি লাৱেলৰ এই কথাষাৰ স্পন্দিত গদ্য সম্পৰ্কেই প্ৰযোজ্য, "ইয়াৰ ব্যষ্টি দল নাইবা মাত্ৰাৰ লেখত যেনেকৈ নাই, পৰ্ব আৰু চৰণৰ জোখতো তেনেকৈ নাই। ইয়াৰ ব্যষ্টি হ'ল একোটা আৱৰ্ত, যিটো বস্তু সম্পূৰ্ণ কবিতাটোও হ'ব পাৰে অথবা মাথোন তাৰ একাংশও হ'ব পাৰে।[৪] 'আৱৰ্ত'

---

c. [Its unit] is not the foot, the number of the syllables, the quantity, or the line. The unit is the strophe, which may be the whole poem, or may be only a part. —idem.

শব্দটো গ্ৰীক গীতিকবিতাৰ ৰচনা-কৌশল সম্পৰ্কীয় পৰিভাষাৰ পৰা ধাৰ কৰি অনা শব্দ। উচ্ছলিত আবেগময় ভাষাৰ একোটা খণ্ডকে 'আবৰ্ত'[৫] আখ্যা দিয়া হয়, তাৰ পাচতে থাকে 'প্ৰতিআবৰ্ত'[৬]। সেয়া আমাৰ গীতিকবিতাৰ আভোগ আৰু সঞ্চাৰীৰ লেখীয়া। সেই হিচাপে, শব্দটো 'কলি' বুলিও ক'ব পাৰি। তেনেকুৱা কলিবিলাকৰ কোনো মাত্ৰা পৰিমাণ নাই। অতি বেচি ক'ব পাৰি, দীঘল অথবা চুটি। এইখিনিকে লৈয়েই ছন্দৰ একো-একোটা আবৰ্ত। আৰু ছন্দোলিপি কৰিবলৈ হ'লে, মাথোন সেই আবৰ্ত-সমূহৰ এটা সামান্য নিৰ্দেশ কৰি দেখুৱাব পাৰি। আৰু এটা কথা, সেই আবৰ্তসমূহ সচৰাচৰ ভাবযতিৰ হাত ধৰি ধৰিয়েই আগুৱায়। আচলতে স্পন্দিত গদ্যৰ ৰচনা ছন্দোলিপি কৰি দেখুওৱাৰ প্ৰচেষ্টাটোৱেই অনৰ্থক।

ভাৰতীয় ভাষাসমূহত কথাৰ ভাষাক উপকৰণস্বৰূপে লৈ ছন্দ-নিৰ্মাণৰ বাবে প্ৰয়োজনীয় ছান্দসিক দৰ্শনৰ যোগান ধৰিছে, অনিবাৰ্যভাৱেই কবিগুৰু ৰবীন্দ্ৰনাথে। তেওঁৰ মতে, কথাৰ ভাষাতো বিজুলীৰ চিকমিকনিৰ দৰে ছন্দৰ স্পন্দনে মাজে মাজে ৰেঙাই যায়। তাৰে পম খেদি গ'লে, স্পন্দিত গদ্যৰ প্ৰেৰণা যে ক'ত, তাৰ উমানটো ধুনীয়াকৈ পোৱা যায়। ৰবীন্দ্ৰনাথে তেওঁৰ কবিসুলভ উপমাৰ ভাষাৰে ফৰিংফুটাকৈ কৈছে—ঘৰৰ জীয়ৰী-বোৱাৰীৰ খোজ-কাটলত মোগল দৰবাৰৰ ৰাজনৰ্তকীৰ সুনিৰ্দিষ্ট তালত বন্ধা নৃত্যৰ ৰূপটো নিশ্চয় পাবলৈ নাই, কাৰণ, সেয়া বহুদিনৰ চৰ্চা-অনুশীলনৰ ফলশ্ৰুতি। তথাপি, সেই জীয়ৰী-বোৱাৰীৰ খোজ-কাটলতো জানো লখলাস নাচোনৰ ৰূপ এটা ফুটি নুঠে। ৰবীন্দ্ৰনাথৰ ভাষাত, সেইটোৱেই 'বিনা ছন্দৰ ছন্দ'।[৭]

খ গদ্য আৰু ছন্দ

কথাৰ ভাষাত কবিতা লিখা আৰু কথাৰ ভাষাত ছন্দৰ উৰুলি-জোকাৰ শুনাব খোজা—দুটা সুকীয়া কথা। এই ধাৰণাটো পৰিষ্কাৰ নহ'লে, স্পন্দিত গদ্য আৰু 'কথা-কবিতা'ৰ মাজত খেলিমেলি লগাৰ সম্ভাৱনা। ৰবীন্দ্ৰনাথৰ ইংৰাজী 'গীতাঞ্জলি'খন নাইবা খলিল জিব্ৰানৰ 'দ্য প্ৰফেট'খন কথাৰ ভাষাত লিখা কবিতাহে—কথাৰ ভাষাত ছন্দৰ মাধুৰী জগাই তোলা ৰচনাৰ সংকলন নহয়। কথা-কবিতাৰ সৌন্দৰ্য ৰচনাৰ ভাববস্তুত আৰু স্পন্দিত গদ্যৰ বৈশিষ্ট্য তাৰ ধ্বনিৰূপত।

৫, strophe

৬, antistrophe

৭ ৰবীন্দ্ৰনাথ ঠাকুৰ, ৰবীন্দ্ৰ ৰচনাবলী (বিশ্বভাৰতী সংস্কৰণ) খণ্ড ২১, ছন্দ, পৃ ৪২১

আৰু এটা কথা। চৰণে-চৰণে সজাই নিলিখিলেও কথাৰ ভাষা সুবলয়িত ধ্বনিৰূপেৰে মণ্ডিত হৈ উঠিব পাৰে। তলৰ অনুচ্ছেদটো পাঠ কৰিলে আমি অনুভৱ নকৰাকৈ নেথাকোঁ৷ মাজে মাজে তাত ছন্দৰূপময় ধ্বনিৰ পৰশ লাগিছে :

> তুমিতো অকলে শুই থকা নাই। তোমাৰ স'তে শত
> সুন্দৰীৰ সৌন্দৰ্য, শত যৌৱনমুগ্ধ ৰূপহীৰ কামনা, শত
> প্ৰেমিকৰ আকুল আবেগ, শত যুৱতীৰ মিলন-বাসনা
> নিচুক হৈ কোনোবা নজনা নিচিনা দেশৰ প্ৰাণৰ অতিথিলৈ
> প্ৰতীক্ষা কৰিছে। সৌৱা মই দেখিব লাগিছোঁ, তোমাৰ
> মিলন-বাসনা তীব্ৰ চকুযুৰিৰে, সৌৱা যৌৱন-মতলীযা দেহ
> কাৰোবাৰ পৰশ পাবলৈ উত্ৰাৱল। সৌৱা তোমাৰ
> প্ৰেম কাৰোবাক আবৰি ল'বলৈ দুকুল ভৰি উপচি উঠিছে।
> (জ্যোতিপ্ৰসাদ আগৰৱালা। শোণিত-কুঁৱৰী)

নাটকীয় সংলাপৰ একাংশ এযা কিন্তু মাজে মাজে ইয়াৰ ভাষা ছন্দৰূপেৰে স্পন্দিত হৈ উঠিছে। বান্ধোনবোৰ তাৰ সোলোকঢোলোক—যতিপ্ৰান্তিকৰ দৰে নিৰূপিত ৰূপৰ যে নহযেই, আনকি মুক্তকৰ দৰে অনতি নিৰূপিত ৰূপৰো নহয়। সম্পূৰ্ণৰূপে অনিৰূপিত ধৰণৰ—তথাপি বান্ধোন এটা আছে।

স্পন্দিত গদ্যৰ কবিয়ে কথাৰ ভাষাৰ এই ধ্বনিৰূপৰ শিথিল বান্ধোনটোকে লৈযেই তাক ছন্দৰ ভাষাৰ যেৰলৈ সুৰাগুৰি তুলি আনে। মুক্তক ছন্দৰ লগত স্পন্দিত গদ্যৰ কেইবাটাও মৌল পাৰ্থক্য পৰিলক্ষিত হয। প্ৰথম, মুক্তক ছন্দত যদিও ছন্দযতিতকৈ ভাবযতিৰ প্ৰাধান্য বেচি, তথাপি তাৰ পৰ্ববন্ধ চূড়ান্ত বিশ্লেষণত ধ্বনিৰূপৰ নিয়মৰ দ্বাৰাই নিযন্ত্ৰিত। মুক্তকৰ পৰ্ববন্ধৰ দৈৰ্ঘ্যাই কেতিযাও আঠ মাত্ৰাৰ যেৰটো নেওচি নেযায। কিন্তু, স্পন্দিত গদ্যৰ আৱৰ্তসমূহ ছন্দ-ভাষাৰ পৰ্বৰ দেখীয়া ধ্বনিৰূপৰ বিভাগেই নহয। দ্বিতীয, মুক্তকৰ ধ্বনিব্যষ্টি স্থিৰনিৰ্দিষ্ট ৰূপৰ, মাত্ৰা-পৰিমাণেই তাৰ ছন্দবন্ধত প্ৰয়োজনীয় ব্যষ্টিৰ যোগান ধৰে। আনহাতে, স্পন্দিত গদ্যত স্থিতিস্থাপক বাক্যাংশ অথবা বাক্যটোৱেই ব্যষ্টি বুলি ক'ব পাৰি। তৃতীয়, মুক্তকত প্ৰাথমিক ছন্দস্পন্দৰ একোটা বিশেষ ৰূপকল্প স্পষ্ট। কিন্তু, স্পন্দিত গদ্যত সি কেৱল "মুক্ত স্পন্দনৰ এক ভৰসাম্যযুক্ত প্ৰবাহ।" ৮ গোটেইখিনি কথা কবিগুৰু

---

৮ a balanced flow of free rhythm

—Amy Lowell, op cit., p. 160

ৰবীন্দ্ৰনাথে এটা সৰু উপমাৰে সামৰি কৈছে। ই গান নহয়—কিন্তু গানৰ অনুৰাগেৰে ৰঞ্জিত আলাপ।[৯]

এবাৰ কথা লক্ষ্য কৰিবলগীয়া। স্পন্দিত গদ্যতো নিপুণ ছন্দশিল্পীয়ে মিলৰ বং মিহলাই দিয়ে। এটা উদাহৰণ :

এতিয়া বসন্তকাল
ফুলতকৈ কাঁইটেই ভাল।
এইবুলি কৈ মোৰ কোলাত
আহি পৰিল
তেজৰঙা বুলবুলি এহাল।

কাঁইটীযা গোলাপৰ ডাল
বতাহত দোঁ খাই আহি
ছিঙি নিবহি যেন
মোৰ কলিজাৰ এফাল।

(হীৰেণ ভট্টাচাৰ্য, বসন্তৰ স্তবক)

কেৱল অন্ত্যমিলেই নহয়, অনুপ্ৰাস আৰু অন্তঃমিলৰো প্ৰৱৰ্তন প্ৰচুৰ। ইবিলাকে যেন বিশুদ্ধ গদ্যৰ ভাষাক ছন্দ-ভাষাৰ ভিতৰ-চোতালৰ ফালৈ আদৰি আনে, কথাৰ ভাষাত সুৰৰ মীড সানি ছন্দৰ ভাষা কৰি তোলে।

স্পন্দিত গদ্যৰ বিষয়ে আৰু কেইটামান কথা মনত ৰাখিবলগীয়া। প্ৰথম কথাষাৰ হ'ল, এজৰা পাউণ্ডে চৰ্চা কৰা স্পন্দিত গদ্য আৰু ব্লাণ্ট্ দুইটমেনে চৰ্চা কৰা স্পন্দিত গদ্যৰ মাজত আংগিকৰ ফালৰ পৰা কোনো মৌল পাৰ্থক্য নাই। পাৰ্থক্যটো আচলতে দুটা ভিন্ন দৃষ্টিভংগীৰ। দ্বিতীয়তে, স্পন্দিত গদ্যৰ ছন্দক বহুতো ছান্দাসিকে 'জৈৱিক ছন্দ'[১০] আখ্যা দিযে। কথাষাৰ সম্পূৰ্ণৰূপে সঁচা। যি কোনো স্পন্দিত গদ্যৰ ৰচনা পাঠ কৰিলে অনুভৱ কৰা যায়, আবেগ-উদ্বেল কথাৰ ভাষা ক'ব নোৱৰাকৈয়ে ছন্দৰ ভাষাৰ লেখীয়াকৈ প্ৰাণৰ বেগেৰে বেগবান হৈ উঠে। তলৰ উদাহৰণটো তাৰ সুন্দৰ প্ৰমাণ :

৯ ৰবীন্দ্ৰনাথ ঠাকুৰ, প্ৰাগুক্ত, পৃ. ৪১৯
১০. organic rhythm

সিদিনা আছিল কাতিৰ কুঁৱলীসনা কোমল পুৱা।
পদুলিত তলসৰা শেৱালিবোৰ উপচি আছিল।
আৰু সন্ধিয়া ?
মই তোমালোকৰ ঘৰলৈ ন-কৈ আহিবৰ দিনা ?
আকাশৰ মেঘৰ মোহনাত
হালধীয়া জোনটো নাওখন হৈ
আমাক যে ৰিঙিয়াই মাতিছিল,
তৰাৰ দেশলৈ'ই।

(হেম বৰুৱা, মমতাৰ চিঠি

এযা সম্পূর্ণৰূপে প্রতিদিনৰ কথা-বতৰাৰ ভাষা। •মাথোন তাতে এক কৰুণ অনুভূতিৰ পৰশ লাগি সেই ভাষা কবিতাৰ ভাষা হৈ উঠিছে। আৰু, সেই কবিতাৰ ভাষাত অনতিনিয়ন্ত্রিত বান্ধোনৰ ফলত সি ছন্দৰ ভাষালৈ ৰূপান্তৰিত হৈ পৰিছে। স্পন্দিত গদ্যৰ মূলকথা এইখিনিয়েই।

গ. অন্যান্য ভংগীৰ গদ্যছন্দ

ছন্দৰ দুবাৰদলি গচকি সোমাওঁ-নোসোমাওঁকৈ থকা আৰু দুটা ভংগীৰ কথাৰ ভাষাৰ ছন্দ অসমীয়া কবিতাৰ ৰাজ্যত পোৱা যায়। দুয়োটা ভংগীয়েই স্পন্দিত গদ্যৰ ভিতৰুৱা বুলি ক'বলৈ টান। বৰং, দুয়োটাতে ইংৰাজী কবিতাৰ দুটা বিশিষ্ট গদ্যছন্দৰ দূৰ-সুদূৰৰ প্রতিধ্বনি ক্ষীণকৈ শুনিবলৈ পোৱা যায়। আনহাতে, দুয়োটাকে সিহঁতৰ লগত বহুখিনি মিল থকা ইংৰাজী গদ্যছন্দ দুটাৰ স্পষ্ট প্রতিৰূপ বুলি চিহ্নিত কৰিবলৈয়ো টান। অতি বেচি ক'ব পাৰি, তাৰে এটা ইংৰাজী কবিতাৰ 'উৎক্ষিপ্ত ছন্দ'[১১] নামৰ গদ্যছন্দটোৰ লেখীয়া, আৰু আনটো 'বহুস্বনিক গদ্য'[১২] নামৰ গদ্যছন্দটোৰ লগৰীয়া।

পোনৰবিধৰ প্রবর্তক কবিগৰাকীয়ে তাৰ সংজ্ঞাটো এইদৰে নিৰূপণ কৰিছে, "ইয়াৰ ছন্দস্পন্দটো ধৰিব পাৰিলে উমান পোৱা যায়, ইয়াৰ ধৰণটো নিত্যদিনৰ কথিত ভাষাৰ আৰু লিখিত গদ্যৰ। এই ছন্দ আটাইতকৈ আমনিদায়ক একেটা তালত বন্ধা

১১. sprung rhythm
১২. polyphonic prose

একেস্থৰীয়া গীতৰ লেখীয়া হোৱাত বাহিৰে সকলো প্ৰকাৰৰ।"[১৩] সমালোচক হাৰ্বাৰ্ট ৰীডে ব্যাখ্যা কৰি কৈছে যে, ইংৰাজী ছন্দত প্ৰস্বনিত আৰু অস্বনিত দলৰ নিৰ্দিষ্ট বিন্যাসত বিন্যস্ত পৰ্বসমূহৰ ওচৰাওচৰিকৈ বিপৰীত ৰূপকল্পৰ পৰ্ববন্ধ স্থাপন কৰি ছন্দস্পন্দত ঘন ঘনকৈ ধ্বনিসংঘাত সৃষ্টি কৰাটোৱেই ইয়াৰ মৰ্মবস্তু।[১৪] স্থানান্তৰত তেওঁ এখন দীঘল তালিকাৰ যোগান ধৰি য়ুৰোপীয় সংগীতৰ কিছুমান অঘটনঘটনপটীয়সী ৰূপৰ লগত ইয়াৰ ছন্দস্পন্দৰ তুলনা কৰিছে।[১৫] উল্লেখযোগ্য, সেইবোৰ ছন্দ-উপকৰণ অসমীয়া ছন্দত প্ৰতিফলিত যিদৰে হোৱা নাই, প্ৰতিফলিত হোৱাৰ সম্ভাৱনাও সেইদৰে নাই। অসমীয়া ছন্দত তাৰ সুদূৰ প্ৰতিধ্বনি এটাহে পোৱা যায়। সেয়া এনেকুৱা: কথাৰ ভাষাৰ আধাৰত বিভিন্ন লয়ৰ যতি-সংস্থাপন আৰু তাৰ অবাধ ব্যৱহাৰ, স্বৰসংহতি আৰু স্বৰসংঘাতৰ সমান্তৰাল প্ৰয়োগ, অন্তঃমিল আৰু অন্ত্যমিলৰ লগত অত্যন্ত অমিল ব্যঞ্জন ধ্বনিৰ ব্যাপক মিশ্ৰণ ইত্যাদি। থোৰতে ক'বলৈ হ'লে, এইবিধ গদ্যছন্দত কথাৰ ভাষা আহি ছন্দৰ দুৱাৰদলিত থমকি ৰযহি।

অসমীয়া ছন্দত উৎক্ষিপ্ত স্পন্দৰ ৰূপটো চকলাচকলে কাটি থোৱা কথাৰ ভাষাৰ লেখীয়া বুলি ক'ব পাৰি। কাৰণ, ই স্পন্দিত গদ্যৰ দৰে বৈ যোৱা কথাৰ ভাষাৰ ছন্দ নহয়। তেনেকুৱা প্ৰবণতাৰ প্ৰতিফলন ঘটা ছন্দকৃতিৰ এটা উদাহৰণ এনেকুৱা:

---

১৩ It is the rhythm of common speech and of written prose, when rhythm is perceived in them. It is rhythm of all but the most monotonously regular music

—Gerard Monley Hopkins, q. v Herbert Read, Form in Modern Poetry, p. 54

১৪, cf To vary this running rhythm, poets have introduced certain licences. of which the chief are reversed feet and reversed rhythm If you pursue these variations farenough, the original measure will disappear, and you will have the measure called sprung rhythm.

—Herber Read, Form in Modern Poetry, p. 54.

১৫ cf Point, counterpoint, rests, running-over rhythms, hangers or outrides, slurs, end rhymes, internal rhymes, assonance and alliteration—all are used to make the verse sparkle like rich irregular crystals in the gleaming flow of the poet's limpid thought

—Herbert Sead. The Poetry of Hopkins, English Critical Essays XX century ed. Phy llis M. James, p. 367

জ্ঞানৰ উৰ্বাল পূৰ্ণ। বোধিক্ৰম। অভিধান। বাতৰি-কাকত।
পিটিকা শুদাযে দিযা, লোণ যদি নিদিলাই পালেং শাকত।
উল্কাৰ চিঠিত থাকে আচল খবৰ। কি খবৰ কোনে জানে ?
কাৰ মৃত্যু কাৰ চিৰভ্ৰমণৰ খুচুৰা খবৰ আনে,
অচিনাকি লিপি তাৰ। ভাষা ছন্দবেণী। ব্ৰাহ্মী হিব্ৰু
আজ টেক্ খৰোষ্ঠী ৰোমান।

পণ্ডিতৰ অভিমান
উল্কাৰ চিঠিযে ভাঙে। শব্দকোষ খাহি পৰে।
ফেৰাৰ পাণিনি। গ্ৰীম আৰু ভাবনাৰে কেৱল তৰ্ককে কৰে,
উত্তৰ নেপায।
বাণীকান্ত সুনীতিৰ কপালৰ গাঁঠি খোপা যায।

(নৱকান্ত বৰুৱা, উল্কাৰ চিঠি)

নিঃসন্দেহে ক'ব পাৰি, এযা নিৰ্ভেজাল স্পন্দিত গদ্য নহয়। সমিল মুক্তক বুলি ক'বলৈ গ'লেও ভাষাৰ বিচিত্ৰ লয়টোৱে আগচি ধৰে। আৰু এযাৰ কথা ক'ব পাৰি, ই যেন ছন্দৰ ভাষাৰ যেৰটো নেওচি কথাৰ ভাষাৰহে চোতাল গচকিবলৈ সাজু হৈছে। সেইখিনিতে ই ইংৰাজী ছন্দৰ মূল অনুপ্ৰেৰণাৰ পৰা আঁতৰি আহিছে।

দ্বিতীয়বিধ গদ্যছন্দৰ আৰ্হিটোও ইংৰাজী কবিতাৰ ছন্দৰ পৰাই বুটলি অনা। মাৰ্কিন সমালোচক এমি লাৱেলে ইয়াৰ সংজ্ঞাটো এইদৰে বান্ধিছে, "বহুস্বনিক মানে বহুতো কণ্ঠযুক্ত। আৰু ইযাক সেইবুলি কোৱাৰ কাৰণটো হ'ল, ই কবিতাৰ অনেক 'কণ্ঠ' ব্যৱহাৰ কৰে। সিবিলাক হ'ল : সমবৃত্ত ছন্দবন্ধ, মুক্তক ছন্দ, স্বৰসংহতি অনুপ্ৰাস, মিল আৰু প্ৰত্যাবৰ্তন। ই ছন্দৰ প্ৰতিটো ধ্বনিৰূপ, আনকি কেতিয়াবা গদ্যছন্দও প্ৰয়োগ কৰে, মাথোন কোনোটো বিশেষ ৰূপতে বেচি পৰ থমকি ৰৈ নেথাকে।"[১৬] সহজকৈ ক'বলৈ হ'লে, এইবিধ ছন্দত ছন্দস্পন্দৰ ৰূপ বিমিশ্ৰ। সানমিহলিৰ এইবিধ

---

১৬. Polyphonic means many-voiced, and the form is so called because it makes use of all the 'voices' of poetry, *viz*, metre, vers libre, assonance, alliteration, rhyme and return. It employs every form of rhythm, even prose rhythm at times, but usually holds no particular one for long.
—Amy Lowell, op cit, p. 188

ছন্দত যতিপ্ৰান্তিক, প্ৰবহমান, মুক্তক আৰু স্পন্দিত গদ্য আটাইবোৰৰে যোগাযোগ পৰিলক্ষিত হয়। ইংৰাজী আৰ্হিটোত তাৰ লিখিত ৰূপটো চৰণ-স্তবকৰ ৰূপত বিন্যস্ত নহয়—গদ্যৰ নিচিনাকৈ নাইবা সাঁচিপতীয়া পুথিত তুলি থোৱা পদৰ লেখীয়াকৈ নিছিগা ধাৰেৰে লিখি থোৱা হয়। কিন্তু, অসমীয়া কবিয়ে নিজৰ ৰীতিৰে ছন্দৰচনাৰ দৰেই লিখে।

আৰু এষাৰ কথা, বহুস্বনিক গদ্য আচলতে ছন্দৰ পদুলিত ৰোৱা নিভাঁজ গদ্যৰচনা মুঠেই নহয়। বৰং, তাৰ বিপৰীত কথাষাৰহে সঁচা। ই এবিধ সানমিহলি ছন্দ, গদ্যৰ ভাষাই মাথোন মাজে মাজে তাতে ভুমুকি মাৰি যায়হি। যি কি নহওক, বহুস্বনিক গদ্যৰ ক্ষেত্ৰতো এইষাৰ কথা উশাহ নেপেলোৱাকৈ ক'ব নোৱাৰি যে, এয়া ইংৰাজী আৰ্হিটোৰে হুবহু অসমীয়া প্ৰতিৰূপ। তাৰে এটি উদাহৰণ দাঙি ধৰা হ'ল,

ফেৰাৰ কবি, আমাৰ স্মৃতিৰ গুহাৰ মকৰাজালত
কিমান স্বপ্ন লীন গৈ আছে, জানানে তুমি ?
বীৰ গদাধৰ, জাৰৰ দিনত পৰেনে মনত নাগিনীৰ প্ৰেম ?
(নিপোটল বুকু, লাটুমণি ওঁঠ, দুযোপাৰি দাঁত ডালিমগুটি)।
সোণপাহী, তুমি আহিছা ? আহাঁ। তোমাৰ হাতৰ কাঁচিত
হেজাৰ যুগৰ শাণ। (উজায়ে আহিছে চ'ৰা-নাওখনি,
উজায়ে আহিছে টিং)
আমাৰ চকুত আশাৰ নেজাল-তৰা. এই জলে। এই মৰে।
বালিমাহীৰ ময়ুৰ-চালিত ৰুদ্ধ প্ৰাণত সাত সাগৰৰ বান
নামে। মৰি-কলঙত বৰষাৰ ঢল। পাৰত বিহ-মেটেকাৰ
পোহাৰ বহিছে। জনতাৰ হেঁচা-ঠেলা।

(হেম বৰুৱা, জাৰৰ দিনৰ সপোন)

এইটোৱেই বহুস্বনিক গদ্যৰ বহুৰঙী ছন্দমিহলি সুৰ। একাৱলী আৰু দুলড়ীৰ আভাস থকা মিহলি ছন্দবন্ধত আৱৰ্তনিৰ্ভৰ কথাৰ ভাষাৰ ছন্দও ধৰিব নোৱৰাকৈ সিঁচৰতি হৈ আছে। যতিপ্ৰান্তিক আৰু প্ৰবহমান ছন্দৰো যোগ ঘটিছে, তাতকৈয়ো বঢ়া কথাষাৰ হ'ল, পৰ্ববন্ধ আৰু আৱৰ্ত দুযোবিধৰে হৰগৌৰী-মিলন ঘটিছে। থোৰতে ক'বলৈ হ'লে, বহুস্বনিক গদ্য ছন্দৰ নিৰূপিত যেৰটো ভাঙি কথাৰ ভাষাৰ ৰাজ্যতো প্ৰবেশ কৰিবলৈ সংকোচ নকৰা বহু বিমিশ্ৰ ছন্দৰ অপৰূপ ঐক্যতান।

উপসংহাৰত মাথোন এবাৰ কথা। কবিতাৰ প্ৰথম চৰণটো ফৰাচী কবি পল ভেলেৰীয়ে ক'বৰ দৰে 'ঈশ্বৰপ্ৰদত্ত'। পাচৰখিনিতহে কবিয়ে তেওঁৰ শিল্পজ্ঞান কবিতা-বিশেষৰ গঢ দিয়াত প্ৰয়োগ কৰিছে। ভাববস্তুৱেই তাৰ ৰসৰূপটো নিৰ্বাচন কৰি লৈছে। কেতিয়াবা সি বান্ধোনৰ প্ৰতি আগ্ৰহী, কেতিয়াবা হয়তো মুক্তিৰ প্ৰয়াসী। ছন্দশিল্প এনে এবিধ শিল্পকৰ্ম যে কোনোবাই কোনোবা এটা বান্ধোন সোলোকাই পেলালে তাত নতুন ধৰণৰ বান্ধোন এটা আপোনাআপুনি দেখা দিয়েহি। সেইবাবেই, ছন্দশিল্পী কবিযে তেওঁৰ কথাৰ ভাষাক ধ্বনিশিল্পৰ বান্ধোন পিন্ধাই পিন্ধাই নিষ্প্ৰাণ মুকুতা কৰি গঢি তুলিব'লযো নিবিচাৰে আৰু সকলো বান্ধোন থহাই থহাই বতাহত বিয়পি পৰা কুঁৱলী হৈ পৰিবলৈযো নিদিযে। ছন্দশিল্পৰ লক্ষ্যবস্তু কেৱল অৰ্থঘন উক্তিৰ সৃষ্টিও নহয়, নিৰৰ্থক ধ্বনিৰ অথবা ৰূপৰ সৃষ্টিও নহয়। ছন্দশিল্পৰ লক্ষ্যবস্তু হ'ল, কথাৰ ব্যঞ্জনাক ধ্বনিৰূপৰো সৌন্দৰ্যেৰে অভিষিক্ত কৰি তোলা।

।। অসমীয়া ছন্দৰ চমু ইতিহাস ।।

ক ছন্দ-বুৰঞ্জীৰ যুগ-বিভাজন

যেতিয়ালৈকে ইতিহাসৰ আধাৰত থৈ বিচাৰ-বিশ্লেষণ কৰা নহয়, যেতিয়ালৈকে সময়ৰ দীঘল বাটত সুদীৰ্ঘ কবিবংশৰ ছন্দসাধনাত প্ৰতিফলিত তথ্য আৰু প্ৰৱণতাসমূহৰ লগত তত্ত্বকথাৰ সামঞ্জস্য-অসামঞ্জস্যৰ বিচাৰ লোৱা নহয়, তেতিয়ালৈকে ছন্দতত্ত্বৰ যি কোনো আলোচনা অসম্পূৰ্ণ আৰু কেৱল পুথিগত হৈ ৰ'বলৈ বাধ্য। আনফালে এষাৰ কথা মনত ৰাখিবলগীয়া হয়, 'ইতিহাস কেৱল এক সৰলৰৈখিক প্ৰক্ৰিয়া নহয়। তাত বহুতো ৰৰছিগা আৰু বেঁকুৰি যে আছেই, আনকি অনেক থৰ-থমকনি আৰু পাচ-হোঁহকনিও আছে।'[১]

অসমীয়া ছন্দৰ বিৱৰ্তন-বিৱধনৰ এই চমু ইতিহাস-আলোচনাত আমি কেৱল 'সাহিত্য-বুৰঞ্জীৰ মালভূমিসমূহ'ৰ ওপৰতে আমাৰ দৃষ্টি নিবদ্ধ ৰাখিম। তাকে কৰিবলৈ হ'লে, পোনতে অসমীয়া সাহিত্য-বুৰঞ্জীৰ যুগকেইটাৰ এটা চমু আভাস লৈ থ'বলগীয়া হয়। ধাৰাবাহিক ৰূপত অসমীয়া সাহিত্য তথা ছন্দৰ সলসলীয়া বুৰঞ্জী বিচাৰি খৃষ্টীয় চতুৰ্দশ শতিকাৰ আগলৈ উজাই যোৱাৰ উপায় নাই। কাৰণ, "কামৰূপ আৰু কোচবিহাৰৰ ৰজাসকলৰ পৃষ্ঠপোষকতাতে, চতুৰ্দশ আৰু ষোড়শ শতিকা-যুগলতে আদিতম অসমীয়া সাহিত্যই গাজ মেলি ঠন ধৰি উঠে।"[২] এইষাৰ কথাৰ ওপৰতে নিৰ্ভৰ কৰি, ১৪শ শতিকাতে আমাৰ ছন্দ-বুৰঞ্জীৰ ওৰা পাতিলে, তাৰ পৰা ভটিয়াই আহি আমি মুঠতে পাঁচোটা বেলেগ যুগৰ ফটফটীয়া ৰূপ উজলি উঠা দেখা পাওঁ। সেই পাঁচোটা যুগৰ চমু পৰিচযবোৰ এনেকুৱা ধৰণৰ : মধ্য-১৪শ শতিকাৰ পৰা শেষ-১৫শ শতিকালৈকে 'পূৰ্বকবি অপ্ৰমাদী মাধৱ কন্দলি আদি'ৰ প্ৰাক্-শংকৰী যুগ, ১৬শ আৰু ১৭শ শতিকাজুৰি শংকৰদেৱ-মাধৱদেৱ আৰু পীতাম্বৰ কবি আদিৰ ছন্দসাধনাৰে সমৃদ্ধ মহা পযোভৰৰ নৱোন্মেষৰ যুগ, ১৮শ শতিকাৰ পৰা মধ্য-উনবিংশ শতিকালৈকে অৱক্ষয়ৰ যুগ, শেষ ১৯শ শতিকাৰ পৰা মধ্য-বিংশ শতিকালৈকে পশ্চিমৰ সংস্পৰ্শত গঢ় লৈ উঠা আধুনিক যুগ, আৰু বিংশ শতিকাৰ চল্লিশৰ দশকৰ পৰা চলন্তি সমযলৈকে যুদ্ধোত্তৰ যুগ।

---

১. But. history is not just a straight line process It has its breaks and bends, and even some deadstops and backslides too

Mahendra Bora, Fundamentet of Assamese Metre, p. 163.

২. It was under the patronage of the kings of Kamrupea, and Cooch-Behar in the fourteenth und sixteenth centuries that the earliest Assamese Assamese literature originated and developed.

Banikanta Kakati, The Assamese Language, Assamese Literature, p- 2.

ইযাৰে পোনৰটো যুগৰ সাহিত্য-সাধনা সম্পৰ্কে আলোচনা কৰি এগৰাকী সাহিত্যৰ বুৰঞ্জীবিদে কোৱা এষাৰ কথা ছন্দ-বুৰঞ্জীৰ পৰিপ্ৰেক্ষিতত বিশেষ তাৎপৰ্যপূৰ্ণ। সিগৰাকীযে স্পষ্টকৈ কৈছে, "আনুমানিক খ্ৰীষ্টীয় চতুৰ্দশ শতিকাত প্ৰাচীন কামৰূপ-কমতাক কেন্দ্ৰ কৰি যেতিয়া ৰামায়ণ মহাভাৰত পুৰাণৰ কথাৰে পৰিষ্কাৰ অসমীয়া ভাষাৰ কাব্য-সাহিত্যৰ উদয় হয, তেতিয়া সেই ভাষা পূৰ্ণাংগ আৰু পয়াৰ আৰু ত্ৰিপদী পদ-ৰচনাৰ পদ্ধতিৰে সুসজ্জিত।"[৩] স্পষ্ট অনুসিদ্ধান্ত, বুৰঞ্জীৰ পদূলি-মুখত অসমীয়া ভাষাৰ মাতটো যেতিযা থুনুকথানাককৈহে ফুটি উঠিছিল, সেই তেতিয়াই অন্তত: কেইটামান ছন্দসজ্জাই সোলোকঢোলোক বান্ধোনৰ ৰূপকেইটা বিচাৰি পাইছিল। গতিকে, বুৰঞ্জীৰ পম খেদি চতুদশ শতিকাৰ পৰা কেইটামান শতিকা উজাই গৈ প্ৰত্ন-অসমীয়া আৰু মিশ্ৰ-অসমীযা বুলি আখ্যা দিব পৰা কবিকৰ্মৰ নিদৰ্শনত তাৰ উমান ল'ব পাৰি।

খ প্ৰত্ন-অসমীয়া ছন্দ

সন্দেহ নাই, অসমীযা ছন্দৰ প্ৰাথমিক চেতনা সংস্কৃত কাব্যৰ মৌল ছন্দাদৰ্শৰ দ্বাৰাই অনুপ্ৰাণিত। তথাপি স্বীকাৰ কৰিব লাগিব, সযত্নৰচিত বিচিত্ৰ ৰূপকল্পখচিত সংস্কৃত ছন্দৰ পৰা প্ৰায একে ধৰণৰে মাত্ৰাৰূপবিন্যস্ত অথচ শিথিলতৰ ৰূপকল্পৰ অসমীয়া ছন্দলৈ ভালেমান দূৰৰ বাট। খৃষ্টীয় ৭ম শতিকাৰ পৰা ১২শ শতিকালৈকে অসমৰ মাটিত যে সংস্কৃতৰ চৰ্চা সঞ্চালনিকৈ চলি আছিল, তাৰ প্ৰমাণ এই সময়ছোৱাত বিভিন্ন নৃপতিয়ে প্ৰদান কৰা প্ৰত্যেকখন শাসনলিপিযে ফটফটীয়াকৈ উদঙাই ধৰে। প্ৰত্যেকখন শাসন-লিপিতেই বিজুলীৰ চিকমিকনিৰ দৰে সংস্কৃত জাতিচ্ছন্দৰ ৰাশি ৰাশি শ্লোকৰ বিতোপন বৰণি দেখিবলৈ পোৱা যায়। ইবিলাকৰ গুণাগুণৰ সম্পৰ্কে এষাৰ কথালৈ আঙুলিয়াই দেখুৱালেই হ'ব: হাইযুংথল শাসনলিপিত সন্নিবিষ্ট মুঠ ১৪টা শ্লোকৰ ভিতৰত ১১টা শ্লোক পানী নসৰকা বিধৰ নিৰ্ভুল অনুষ্টুভ ছন্দসজ্জাত ৰচিত। অনুষ্টুভৰ দৰে সৰ্বজন সমাদৃত অজটিল ছন্দসজ্জাৰ বাহিৰেও এনেবোৰ শাসনলিপিত স্ৰগ্ধৰা, বসন্ততিলক, উপেন্দ্ৰবজ্ৰা, পুষ্পিতাগ্ৰা, শাৰ্দুলবিক্ৰীডিত, মন্দাক্ৰান্তা, ৰথোদ্ধতা ইত্যাদি অনেক জটিলতৰ ছন্দসজ্জাৰ শ্লোকৰাজিও সন্নিবিষ্ট হৈছে। কিন্তু, মধ্য-১৪শ শতিকাৰ বিশুদ্ধ অসমীযা কবিতাৰ ছন্দত সংস্কৃত ছন্দৰ কলধ্বনি যে নাযেই, আনকি তাৰ চিন-নিচিন সাঁচটোও পাবলৈ নাই। স্বীকাৰ নকৰি উপায় নাই, অসমীয়া ছন্দৰ ধ্যান-ধাৰণা সংস্কৃত ছন্দৰ পোনপটীয়া প্ৰভাৱপুষ্ট মুঠেই নহয়।

---

৩ মহেশ্বৰ নেওগ, অসমীয়া সাহিত্যৰ ৰূপৰেখা, পৃ. ৫৯

ভাষাতত্ত্বৰ ওজা পণ্ডিতসকলে খৰচি মাৰি দেখুৱাইছে, উত্তৰ ভাৰতৰ বিভিন্ন অঞ্চলত এইছোৱা সময়তে কেইবাটাও নতুন ভাষাৰ ধীৰ উন্মীলন ঘটিবলৈ ধৰিছিল। সাধাৰণ মানুহৰ মুখৰ সেইবোৰ ভাষাক সম্ভ্ৰান্ত সংস্কৃতৰ কবি-পণ্ডিতসকলে বিশেষ শ্ৰদ্ধাৰ চকুৰে চাব পৰা নাছিল। সেইযাৰ কথা নক'লেও হ'ব। সেই অশ্ৰদ্ধাৰ ভাবে আনকি 'শব্দকল্পদ্ৰুম'ৰ দৰে শ্ৰদ্ধেয় অভিধানৰ চোতালতো ভূমুকি মাৰিবলৈ পাহৰা নাছিল। সেই সংক্ৰান্তি যুগৰ প্ৰাদেশিক ভাষাসমূহৰ উমৈহতীয়া ৰূপ প্ৰাকৃতৰ সংজ্ঞা বান্ধিবলৈ গৈ, পণ্ডিতৰ মুখৰ পোৱণি এইদৰে মাৰ নিয়াইছিল—বোলে, 'যি ভাষাত উৎকৃষ্ট কৰ্ম কৰিব নোৱাৰি, সেযেই প্ৰাকৃত।'[৪] অৱশ্যে, প্ৰাকৃত ভাষাৰ কবি-সাহিত্যিকসকলেও সুদে-মূলে তাৰ শোধ ল'বলৈ পাহৰা নাছিল। কবি ৰাজশেখৰৰ 'কৰ্পূৰমঞ্জৰী' নাটকৰ এটা শ্লোকত তাৰ চিটিকনি পৰিছে। সেই শ্লোকটোত আছে, 'সংস্কৃত কবিতাবোৰ ঠৰঙা, প্ৰাকৃত কবিতাবোৰ সুকুমাৰ। পুৰুষ আৰু মহিলাৰ মাজত ব্যৱধানটো যেনেকুৱা, ইহঁতহালৰ ব্যৱধানটোও ঠিক তেনেকুৱাই।'[৫]

সংস্কৃত আৰু প্ৰাকৃতৰ এই পৰস্পৰস্পৰ্ধী কটুকথা-বিনিময়ৰ যুগতেই হয়তো অসমৰ মাটিতো অসমীয়া ভাষাৰ প্ৰাচীনতম ৰূপটোৱে পাহি মেলিবলৈ লৈছিল। ড° বাণীকান্ত কাকতিয়ে সেই ভাষাটোকে 'x dialect' নামেৰে নামাংকিত কৰিছে। ইতিহাসে যিহেতু আমাৰ কাৰণে সেই ভাষাটোৰ কোনো সাহিত্যিক নমুনা সাঁচি থ'বলৈ পাহৰিলে, সেইবাবে আমি অসমীয়া ছন্দৰ প্ৰাচীনতম পৰিস্থিতিৰ উমান ল'বলৈ অন্য এক সাহিত্য-ভাণ্ডাৰৰ পিনে চকু দিবলগীয়া হয়। সেই ভাণ্ডাৰটো হ'ল, চৰ্যাপদ। সকলোৱে জানে, অসমীয়াকে ধৰি পুব-ভাৰতৰ কেইবাটাও ভাষাগোষ্ঠীয়ে এই চৰ্যাপদ সমূহৰ ভাষাক সিবিলাকৰ প্ৰাচীনতম পূৰ্বৰূপ বুলি দাবী কৰি আহিছে। বাংলা, ওড়িয়া, মৈথিলী, নেপালী আৰু আনকি হিন্দীয়েও সিবিলাকৰ ওপৰত নিজৰ ৰবীয়া দাবী ৰজাবলৈ নানা যুক্তি-তৰ্ক উত্থাপন কৰিছে। আমি সেইবোৰ যুক্তি-তৰ্কৰ বাদ-বিতণ্ডাত নোসোমাই মাথোন অসমীয়াৰ সপক্ষে ড° কাকতিৰ সিদ্ধান্তটো স্মৰণ কৰিছোঁ, "বৌদ্ধ দোহাসমূহত পৰিলক্ষিত কিছুমান ধ্বনিগত আৰু ৰূপগত বৈশিষ্ট্য আদিকালৰ মাজেদি আধুনিক

---

৪ প্ৰকৃষ্টম্ অকৃতং যস্মিন্ তৎ

৫, তুল পৰুসা সক্কঅ বন্ধা পাটঅবন্ধা বি হোই সুউমাৰো।
পুৰুস মহিলানং জেত্তিঅং ইহন্তৰং তেত্তিঅং.ইমানং॥ কৰ্পূৰমঞ্জৰী. ১।৮

অসমীয়ালৈ অবিচ্ছিন্ন ধাৰাবাহিকতাৰে বৈ আহিছে।"[৬] আন এটা বাটেদি আহি ড° নীলৰতন সেনেও একেধৰণৰ সিদ্ধান্ত এটাত উপনীত হৈ স্পষ্টকৈ কৈছে, "এই আদি স্তৰত অসমীয়া আৰু বাংলা বিশ্লিষ্ট হৈ পৰা নাছিল। সম্ভৱ উত্তৰ-১৬শ শতিকাতহে সিহঁতে স্বতন্ত্ৰীয়া ভাষাতাত্বিক বৈশিষ্ট্য আৰ্জন কৰে, কিন্তু এতিয়াও সিহঁতৰ এক উমৈহতীয়া লিপিয়েই চলমান হৈ আছে।"[৭]

এইখিনিতে স্মৰণযোগ্য, মহামহোপাধ্যায় ৰাহুল সাংকৃত্যায়নে এই চৰ্যাপদসমূহৰ ৰচনাকাল নানা কালৰ পৰা বিবেচনা কৰি খৃষ্টীয় ৮ম শতিকাৰ আৰম্ভণিৰ পৰা ১১শ শতিকাৰ উত্তৰাৰ্ধৰ মাজৰ সময়ছোৱা বুলি থিৰাং কৰিছে।[৮] ড° প্ৰবোধচন্দ্ৰ বাগচীযে তাৰিখ দুটা চপাই আনি সেয়া ৮ম শতিকাৰ পৰা ১০ম শতিকাৰ ভিতৰুৱা বুলি নিৰূপণ কৰিছে। যি কি নহওক, অসমৰ শাসনলিপিসমূহৰ প্ৰায়-সমবয়সীয়া এই চৰ্যাপদসমূহৰ ছন্দতাত্বিক বিচাৰৰ আধাৰতো অনুৰূপ সিদ্ধান্ত এটালৈ আহিব পাৰি—সংস্কৃতৰ ছন্দ-সৰস্বতী চৰ্যাপদৰ চোতাল গচকিয়েই 'পূৰ্বকবি অপ্ৰমাদী মাধৱ কন্দলি আদি'ৰ চ'ৰাঘৰত খন্তেক থমকি লৈ অসমীয়া ছন্দৰ মাজ-মজিয়া পাইছেহি।

অ চৰ্যাৰ ছন্দত পয়াৰৰ প্ৰেৰণা

চৰ্যাসমূহৰ ওপৰত ভালকৈ এবাৰ চকু ফুৰালেই স্পষ্ট হৈ পৰে, ইবিলাকৰ চাৰি-পঞ্চমাংশতকৈযো অধিক সংখ্যক কবিতাৰ আৰ্হি ঘাইকৈ ষোড়শমাত্ৰিক (৮, ৮) চৰণবিশিষ্ট, বাকীখিনি আন ধৰণৰ দীৰ্ঘায়ত ভংগীৰ চৰণবিধৃত। ছন্দোলিপি কৰি উলিয়ালে স্পষ্ট হৈ পৰে, এটা আধা-ডুখৰীয়া চৰ্যাৰে সৈতে সৰ্বমুঠ ৪৭ টা চৰ্যাৰ ভিতৰত ৩৭টাৰেই প্ৰধান চৰণবন্ধ ষোড়শমাত্ৰিক আৰু স্তবকবন্ধ দ্বিপংক্তিক। ইবিলাকৰ ছন্দসজ্জা প্ৰাকৃত পাদাকুলক আৰ্হিৰ। বাকী দহোটাৰ ভিতৰত পাঁচোটা (১৪, ১৫, ১৬, ৩৬ আৰু ৪৩)ৰ চৰণবন্ধ ১৩ ১১ বিন্যাসৰ প্ৰাকৃত দোহা ছন্দসজ্জাৰ অনুকৃতিযুক্ত। বাকী পাঁচোটা (অসম্পূৰ্ণ ২৩ টোকে ধৰি ২৮, ৩৯, ৪১ আৰু ৫০)ৰ চৰণবন্ধত ১৮ ১২

---

৬ Certain phonological and morphological peculiarities registered in the *Bauddha dohas* have come down in an unbroken continuity through early to modern Assamese.

Banikanta Kakati, Assamese : its Formation and Development, p 9.

৭ Assamese and Bengali were not bifurcated at this early stage Probably in the late sixteenth century they got separate linguistic entities, but a common script is still being used for them,

Nilratan Sen, Caryāgitikosa, Introduction, fn 5. p. XVI

৮ ৰাহুল সাংকৃত্যায়ন, পুৰাতত্ব নিবন্ধাৱলী, প ১৬৫ : উৎকলিত Dimbeswar Neog, New Light on History of Asamiya Literature, p. 60

ভংগীৰ চউপইআ আৰু ১৬।১৪ ভংগীৰ চউবোলাৰ লেখীয়া ছন্দসজ্জাৰ দূৰণিবটীয়া প্ৰতিধ্বনি একোটা অনুভূত হয়।

ষোড়শমাত্ৰিক ছন্দসজ্জাসমূহৰ প্ৰেৰণাৰ উৎস ক'ত—সেই সম্পৰ্কে দুটা মত গঢ় লৈ উঠিছে। ডঃ সুধীভূষণ ভট্টাচাৰ্যৰ স্পষ্ট অভিমত, পাদাকুলকেই অপভ্ৰংশ যুগৰ প্ৰধান ছন্দ, আৰু চৰ্যাসমহতো এইবিধ ছন্দসজ্জাৰেই পৰিমাণ সৰহীয়া।[৯] কিন্তু খেলিমেলি লগাই গৈছেহি—আন কেইবাগৰাকীও পণ্ডিতৰ চৰ্যা সম্পৰ্কীয় আলোচনাত ১৩শ শতিকাৰ সংগীতশাস্ত্ৰবিদ শাৰ্ঙ্গদেৱৰ এটা শ্লোকৰ পৌনঃপুনিক উল্লেখন আৰু উৎকলনে।[১০] ডঃ নেওগেও চৰ্যাৰ ছন্দসম্পৰ্কীয় আলোচনাত সেই শ্লোকটোৰ উধৃতি দিছে। কিন্তু, সেই শ্লোকটোৰ লগত যে গায়ন-পদ্ধতিৰ সম্পৰ্কটোহে প্ৰাসংগিক, সেয়া উল্লেখ কৰিয়েই নিৰ্ভুল সিদ্ধান্তটো জুৰি দিছে, চৰ্যাসমূহত "মাত্ৰাবৃত্তৰ পাদাকুলক-চউপঈ ছন্দ ধ্বনিত হৈছে।"[১১] উল্লেখযোগ্য, পদ্ধডী>পদ্ধডিকা>পজ্ঝডিআ>পজ্ঝটিকা—এই আটাইকেয়োটা শব্দ একেডাল শিকলিৰে বেলেগ বেলেগ থাক। প্ৰত্ন-অসমীয়া ভাষাৰ চৰ্যা-সংশ্লিষ্ট ছন্দৰ আলোচনাত ইবিলাকৰ অৱতাৰণা অবান্তৰ। ছন্দৰ ফালৰ পৰা সিবিলাকৰ ভিতৰত পদ্ধডীৰ উল্লেখন মাথোন এটা কথাতেই প্ৰাসংগিক—চৰ্যাৰ ছন্দ 'পাদান্তপ্ৰাসশোভিত'। অৰ্থাৎ, সিবিলাকৰ চৰণে চৰণে অন্ত্যমিলৰ গাঁথনি আছে। সৌ সিদিনালৈকে এই লক্ষণটো পৰৱৰ্তী কালৰ অসমীয়া ছন্দত বৰ্তমান।

প্ৰাকৃত-অপভ্ৰংশৰ পাদাকুলক ছন্দসজ্জাযেই যে চৰ্যাৰ প্ৰধানতম ছন্দৰূপটোৰ প্ৰেৰণা যোগাইছিল— সেই অনুমানৰ ভেটি আটাইতকৈ বেচি গজগজীয়া। পাদাকুলক ছন্দসজ্জাৰ লক্ষণটো 'প্ৰাকৃত-পৈংগল'ত এইদৰে নিৰ্দেশিত হৈছে, "য'ত লঘু-গুৰুৰ একোকে নিয়ম নাই, এটাৰ পাচত এটাকৈ উপযোগী ৰেখা থাপি গ'লেই হ'ল—সেয়ে সুকবি ফণীন্দ্ৰৰ কণ্ঠবলয়ৰ দৰে ষোল মাত্ৰাৰ পাদাকুলক।"[১২] অৱশ্যে, প্ৰাকৃত অপভ্ৰংশ

---

৯ সুধীভূষণ ভট্টাচাৰ্য, বাংলা ছন্দ, চৰ্যাগীতিকাৰ ছন্দ, পৃ ১৩৯-১৪০

১০ পদ্ধড়ীপ্ৰভৃতিছন্দাঃ পাদান্তপ্ৰাসশোভিতাঃ।
অধ্যাত্মগোচৰা চৰ্যা স্যাদ্ দ্বিতীয়াদিতালত.।
—শাৰ্ঙ্গদেৱ, সংগীত ৰত্নাকৰ ৫।২৯২

১১ মহেশ্বৰ নেওগ, অসমীয়া সাহিত্যৰ ৰূপৰেখা, পৃ. ৫১

১২. লহু গুৰু একৰু ণিঅম নহি জেহা
পঅপঅ লেকৃখহি উত্তম ৰেহা।
সুকই ফনিংদহ কণ্ঠহ বলঅ
সোলহ মত্তং পাআকুলঅং॥
—প্ৰাকৃত-পৈংগলম্ ১।১২৯

ছন্দৰ মূল নিয়মৰ লগত চৰ্যাৰ ছন্দৰ মাথোন এটা কথাত অমিল। ইবিলাকৰ স্তবকবন্ধ চতুষ্পংক্তিক নহয়—দ্বিপংক্তিকহে।

চৰ্যাৰ ছন্দত মাত্ৰাদৈৰ্ঘ্যৰ স্থিতিস্থাপকতা প্ৰাকৃত-অপভ্ৰংশৰ ছন্দতত্ত্বৰ স্বীকৃত লক্ষণ। 'প্ৰাকৃত-পৈংগল'ৰ এটা সূত্ৰত স্পষ্টকৈ কোৱা হৈছে, "কোনো কোনো সময়ত সংযুক্ত বৰ্ণৰ আগৰ বৰ্ণটোৰ ভাৰ লঘু হৈ পৰে, যেনিবা কোনো তৰুণীৰ কটাক্ষত কাৰোবাৰ চিত্ত-ধৈৰ্যহে পিছলি পৰিছে।"[১৩] আকৌ, আন এটা সূত্ৰত আৰু এবাৰ কথা আছে, 'জিভাই যদি কিবা দীৰ্ঘ বৰ্ণকো হ্ৰস্বকৈ পঢে, তেন্তে সিও লঘু হৈ পৰে, তেনেদৰে দুটা বা তিনিটা বৰ্ণকো এমোকোৱাকৈ লৈ খৰগতিৰে পঢিবলগীয়া হ'লে, সিবিলাককো একেটা বৰ্ণ বুলিয়েই ধৰি ল'বা।"[১৪]

যি কোনো এটা চৰ্যাৰ ভুঁৰাকিমান ছন্দোলিপি কৰি উলিয়ালেই এই সকলোবোৰ অনিযমৰ নিয়ম যে চৰ্যাৰ ছন্দত প্ৰতিফলিত হৈছে—সেই কথাষাৰৰ স্পষ্ট উমান পোৱা যায়। যেনে:

ভৱ নিৰ্বাণে | পডহ মাদলা
মন পৱণ বেণি | কৰণ্ড কসালা
জঅ জঅ দুংদুহি | সাদ উছলিআ
কাহ্নে ডোম্বী | বিবাহে চলিআ
ডোম্বী বিবাহিআ | অহাৰিউ জাম ০
জউতুকে কিঅ০০ | আণুতু ধাম ০

(কৃষ্ণবজ্ৰপাদ, চৰ্যা ১৯)

ব্যাখ্যা নিষ্প্ৰয়োজন।

---

১৩ কথৱি সংযুত্তপৰো ৱণ্ণো
লহু হোই দংশনেন জহা।
পৰিল্‌হসঃ চিত্তধিজ্জং
তৰুণিক ডকখম্মি নিবুত্তং॥

—প্ৰাকৃত-পৈংগলম ১।৪

১৪ জই দীহো ৱি অ ৱণ্ণো
লহু জীহা পঢই হোহ সো ৱি লহু।
ৱণ্ণো ৱি তুৰিঅ পঢিও
দোত্তিন্নি ৱি এক্ক জানেহ॥

—প্ৰাকৃত পৈংগলম্ ১।৮

দেখা যায়, চৰ্যাৰ ছন্দত প্ৰাকৃত পাদাকুলকত নথকা দুটামান নতুন প্ৰকৃতিও বিকশিত হৈ উঠিছিল। এটা নতুন প্ৰকৃতি হ'ল, প্ৰতিটো চৰণৰ অষ্টম মাত্ৰাৰ অন্তৰে-অন্তৰে মধ্যযতিৰ অনতিক্ৰম্য প্ৰভাৱ—যাৰ ফলত প্ৰতিটো চৰণ নিৰ্বিকল্পভাৱে দ্বিখণ্ডিত হৈ পৰে। উল্লেখযোগ্য যে, এই নতুন প্ৰকৃতিটোৰ বাবেই চৰ্যাৰ ছন্দ দ্বিপংক্তিক হোৱা সত্ত্বেও, গংগাদাসে বন্ধা 'পজ্ঝং চতুষ্পদী' সংজ্ঞাটোৰ পৰা আঁতৰি পৰা নাই। দ্বিতীয় এটা নতুন প্ৰকৃতি হ'ল, ভাবযতিৰ লগত ছন্দযতিৰ সহ-অৱস্থান। এই নতুন প্ৰকৃতিটোৱে তাৰ ভাষাক সংগীতৰ অন্বয়-নিৰপেক্ষ ভাষাতকৈ কবিতাৰ অন্বয়-নিভৰ ভাষাৰ ওচৰ চপাই দিলে। এইবোৰ বিকাশ-বিৱৰ্তনৰ আধাৰতে পৰৱৰ্তী যুগৰ অসমীয়া ছন্দত পয়াৰৰ সম্ভাৱনা নিশ্চিত হৈ উঠিল।

চৰ্যাপদৰ ষোড়শমাত্ৰিক পাদাকুলকক অসমীয়া ছন্দৰ সুনিৰ্দিষ্ট গঢৰ চতুৰ্দশমাত্ৰিক পয়াৰলৈ ৰূপান্তৰিত হোৱাত সহায় কৰিছিল, ইবিলাকৰ চৰণবন্ধৰ পূৰ্ণ ৰূপৰ আদৰ্শ নেওচি ভুমুকিয়াই যোৱা অপূৰ্ণ চৰণসমূহে। বিৱৰ্তনৰ বাটত চৰ্যাৰ কিছুমান চৰণত অন্তিম মাত্ৰা দুটা সৰৱতাৰ সলনি নিৰৱতাৰে পূৰ হৈ থাকিবলৈ লৈছিল। এনেকুৱা অপূৰ্ণপৰ্বিক চৰণসমূহ যিহেতু বিচ্ছিন্ন ৰূপতহে অন্তভুক্ত হৈছিল, গতিকে গীত হিচাপে সিবিলাকত একোটা তান সংযোগ কৰি অনাহত সুৰ প্ৰবাহেৰে পূৰ্ণ দৈৰ্ঘ্যৰ নাটনি পূৰাই লোৱাৰ সুযোগ পোৱা গৈছিল। দৃষ্টান্তস্বৰূপে,

১ কাআ তৰুবৰ | পঞ্চ বি ডাল ০০
চঞ্চল চীএ | পইঠো কাল ০০

(লুইপাদ, চৰ্যা ১)

২. ধামাৰ্থে চাটিল | সাঙ্কম গঢই ০০
পাৰগামি লোঅ | নিভৰ তৰই ০০

(চাটিলপাদ, চৰ্যা ৫)

৩ আলি কালি ঘণ্ট | নেউৰ চৰণে ০০
ৰবি শশী কুণ্ডল | কিউ আভৰণে ০০

(কৃষ্ণাচাৰ্যপাদ, চৰ্যা ১১)

পৰৱৰ্তী কালৰ অসমীয়া কবিতাত যেতিয়া এনেকুৱা অনিয়মিত অপূৰ্ণপৰ্বিক চৰণ নিয়মীয়া প্ৰকৰণ হৈ পৰিল, তেতিয়াই সি পয়াৰৰ জন্মবাৰ্তা ঘোষণা কৰিলে।

আ চৰ্যাৰ ছন্দত ত্ৰিপদীৰ প্ৰেৰণা

চৰ্যাৰ বাকী এক-পঞ্চমাংশ ৰচনা পাদাকুলকৰ সাঁচত গঢ় দিয়া নহয়। সিবিলাকৰ আধাখিনি ৰচিত হৈছিল, প্ৰাকৃত-অপভ্ৰংশৰ দোহা (১৩ ১১) ছন্দসজ্জাৰ আদৰ্শত। কিন্তু পৰৱৰ্তী কালৰ অসমীয়া ছন্দত ইয়াৰ কোনো প্ৰভাৱৰ চিন বিচাৰি পাবলৈ নাই। খুব সম্ভৱ, এইটো ছন্দসজ্জাৰ দ্বিমাত্ৰিক আৰু ত্ৰিমাত্ৰিক গতিভংগীৰ মিশ্ৰিত ছন্দস্পন্দই পৰৱৰ্তী যুগৰ অসমীয়া কবিৰ নান্দনিক চেতনাক কোনো প্ৰেৰণা যোগাব পৰা নাছিল।

মাথোন পাঁচোটামান চৰ্যাত সিবিলাকৰ ছন্দই প্ৰাকৃতৰ চিনাকি বাট এৰি নতুন সজ্জাৰ সন্ধান লোৱাৰ উমান পোৱা যায়। য'ৰ পৰা তাৰ আৰম্ভণি, সেয়া হ'ল ১৮ ১২ বিন্যাসৰ চউপইআ নাইবা ১৬ ১৪ ৰূপৰ চউবোলা। দৰাচলতে, চৰ্যাৰ ছন্দত ইয়াৰ কোনোটোৰে পূৰ্ণ চৰণ পাবলৈ নাই। যি পোৱা যায়, সেয়া দুয়োটাৰে মিশ্ৰিত ৰূপৰ—১৬ ১২ মাত্ৰাবিন্যাসৰ। ওচৰে-পাজৰে থকা চৰণবোৰৰ দৈৰ্ঘ্য সালসলনি হৈ থাকে, আৰু তাৰ মূলতে আছে, চউপইআ ছন্দৰ এটি নিৰ্দেশ—'এই ছন্দত চৰণ-সমূহৰ গতিভংগী সলনি হৈ থাকিব লাগে। তেতিয়া যেনিবা তাত মৃগনয়নাৰ অমৃতধাৰা নিজৰি পৰে: আৰু ইয়াৰ গতিভংগীৰ ৰহস্য কোনে ধৰিব পাৰে।' সেইবাৰ কথাৰ গা'তে আঁউজি চৰ্যাৰ কবিয়ে ইয়াক চৌপদীৰ বাটৰ পৰা অতিপূৰ্ণপদী ত্ৰিপদীৰ বাটলৈ আঁতৰাই আনিলে। বাটৰ সহায় হ'ল চউবোলা। থোৰতে ক'বলৈ হ'লে, চৌপদী ৰূপত এই মিশ্ৰ ছন্দসজ্জাৰ পোনৰটো পদ চউবোলাৰ অৰ্থাৎ ৮ ৪ বিন্যাসৰ। সময়ত এই মিশ্ৰ ছন্দসজ্জাটোৰ পৰাই শেষৰ দুই মাত্ৰা খহি দীৰ্ঘ ত্ৰিপদীৰ ৰূপত ছবি (৮ ৮ ১০) ছন্দসজ্জাটো ঠন ধৰি উঠিল বুলি অনুমান কৰিব পাৰি।

অনুমান কৰাৰ থল আছে, অকল দীৰ্ঘ ত্ৰিপদীয়েই নহয়, লঘু ত্ৰিপদী ৰূপৰ ডুলডীৰো প্ৰেৰণা চৰ্যাৰ ছন্দৰ পৰাই অসমীয়া কবিয়ে সংগ্ৰহ কৰিছিল। হয়তো অসমীয়া কবিয়ে চৰ্যাৰ ছন্দক আপোন ৰীতিৰে অনুসৰণ কৰিবলৈ যাওঁতে, ভুল বাটেৰে গৈয়েই ইয়াক আৱিষ্কাৰ কৰি পেলাইছিল। চৰ্যাৰ ছন্দ অসমীয়া সুৰেৰে আওৰাই যাওঁতে নিশ্চয় অসমীয়া কবি-পাঠক মূলৰ পৰা আঁতৰি আহিছিল আৰু সেয়ে তেওঁৰ কাণত মূলত নথকা সাঁচৰ ছন্দবন্ধৰ সুহুৰি বজাই গৈছিল। •খুব সম্ভৱ, এনেকৈয়ে অসমীয়া ছন্দ-বুৰঞ্জীৰ দোকমোকালিতে দুলড়ী ছন্দসজ্জাটোৱে ফেঁহুজালি দিছিলাহি। উদাহৰণ

দিলে কথাষাৰ বুজি পাবলৈ সহজ হ'ব। এইটো চৰ্যাৰ 'লঘুগুৰু একোকে নিয়ম নথকা' নিয়মটোৰে পঢ়িলে এনেকুৱাকৈ পঢ়িব লাগিব

উঁচা উঁচা পাবত তহি | বসই সবৰী বালী
মোৰঙ্গি পীচ্ছ পৰ্হিণ সবৰী | গিবত গুঞ্জৰী মালী

(শবৰপাদ, চৰ্যা ২৮)

১৬।১২ মাত্ৰাবিন্যাসৰ এই স্তৱকটো বৈকল্পিক ৰূপত অলপীয়াকৈ লঘু-গুৰু মিহলাই যৌগিকৰ ৰীতিৰে পঢ়ি গ'লে, অসমীয়া ভংগাৰ এই ৰূপটোহে ফুটি উঠেগৈ :

উঁচা উঁচা | পাবত তহি | বসই সবৰী বালী
মোৰঙ্গি পীচ্ছ | পৰ্হিণ সবৰী | গিবত গুঞ্জৰী মালী

উল্লেখযোগ্য যে, চৰ্যাৰ ছন্দত বহু সময়ত গণনাৰ বাহিৰত থকা 'ৰে' একোটা যেনেকৈ পৰ্বপ্ৰান্তিকৰ ৰূপত স্বীকৃত হৈছিল, ঠিক তেনেকে ছান্দসিকৰ গণনাই বিচাৰি নেপোৱা অতিৰিক্ত তানেৰে পূৰাই লোৱা মাত্ৰা দুটা-এটা কেতিয়াবা বিশুদ্ধ লঘুস্বৰো প্ৰসাৰণৰ ৰূপত স্বীকৃত হৈছিল। ওপৰৰ দৃষ্টান্তটোৰ প্ৰথম পাঠটোত প্ৰথম চৰণৰ দ্বিতীয় পৰ্বত সেয়েই ঘটিছে। সেই তানবোৰ আঁতৰাই মাথোন তালৰ খেও ধৰি পঢ়ি গ'লেই চৰ্যাৰ ছন্দই সাংগীতিকৰ সলনি ছান্দসিক ৰীতিক সাঁহাৰি জনায়। অৱশ্যে, নিৰ্বিকল্প ৰূপত নহয়। ক'ৰবাত দুটা-এটা পদ পোনাই পঞ্চতেই দুলড়ী প্ৰভৃতিৰ জন্ম বুলি অনুমান কৰিব পাৰি।

অসমীয়া ছন্দৰ বুৰঞ্জীত চৰ্যাৰ ছান্দসিক ৰূপৰ প্ৰভাৱ সুদূৰপ্ৰসাৰী। প্ৰথমতে, লঘু-গুৰু দলৰ সুনিৰ্দিষ্ট গণ-সংযোজনৰ ৰীতিটো আঁতৰাই চৰ্যাৰ ছন্দযেই অসমীয়া ছন্দক মুক্ত বিন্যাসৰ ৰীতিটো শিকালে। দ্বিতীয়তে, চৰ্যাৰ ছন্দতে চৰণেই ছন্দৰ প্ৰাথমিক বিভাগ হোৱাৰ ৰীতিটো পৰিত্যক্ত হ'ল, তাৰে খেও ধৰি অসমীয়া ছন্দত পৰ্ব ছন্দবন্ধৰ প্ৰাথমিক বিভাগৰূপে গৃহীত হ'ল। তৃতীয়তে, চৰ্যাৰ ছন্দতেই অসমীয়া ছন্দই তাৰ যুগ-যুগান্তৰলৈ প্ৰবাহিত ছন্দসজ্জাৰ প্ৰধান সাঁচকেইটা—পয়াৰ, ছবি আৰু দুলড়ী—বিচাৰি পালে। চতুৰ্থতে, চৰ্যাৰ ছন্দত গুৰু দলৰ বৈকল্পিক সংকোচন আৰু শব্দৰ অন্তঃস্থ ৰুদ্ধদলৰ প্ৰায় নিৰ্বিকল্প সংকোচনৰ প্ৰৱণতা দুটাই অসমীয়া ছন্দক তাৰ ঘৰুৱা ভাষাৰ ছন্দৰীতিটোৰ

আভাস দিলে। স্পষ্টকৈ ক'বলৈ হ'লে, প্ৰাচীনতম অসমীয়া ছন্দৰীতি যৌগিক চৰ্যাৰ ছন্দৰে প্ৰত্যক্ষ পৰিণতি। অৱশেষত, অসমীয়া ছন্দত আনকি মৌখিক ৰচনাবোৰতো অন্ত্যমিলৰ প্ৰতিপত্তি চৰ্যাৰ ছন্দৰে গৰিমামণ্ডিত যুগোত্তীৰ্ণ অৱদান।

গ মিশ্ৰ-অসমীয়া ছন্দ

চৰ্যাসমূহৰ ৰচনাকাল ওৰ পৰাৰ পাচত প্ৰায় চাৰি শ বছৰৰ এক বিৰাট শূন্যতাৰ ব্যৱধান। এই সময়ছোৱাত ৰচিত সাহিত্যিক নিদৰ্শন একাধাৰে দুষ্প্ৰাপ্য আৰু অন্ততঃ দুটা প্ৰাদেশিক ভাষাৰ উভয়তীয়া দাবীযুক্ত সম্পত্তি। সিবিলাকৰ ভিতৰত 'শ্ৰীকৃষ্ণ-কীৰ্ত্তন' নামৰ পুথিখনত সমান্তৰাল ৰূপত প্ৰাক্-বাংলা আৰু প্ৰাক্ অসমীয়া ভাষাৰ প্ৰয়োগ বিশেষভাৱে উল্লেখনীয়।[১৫] আকৌ, এগৰাকী খ্যাতনামা লিপিতত্ত্ববিদৰ মতে, ইখনৰ ৰচনাকাল খৃ ১৩৮৫ চনৰ পৰা আগবাঢ়ি অহা সম্ভৱ নহয়।[১৬]

যিয়েই কি নহওক, ছন্দ-বুৰঞ্জীৰ ফালৰ পৰা ইখনৰ ছান্দসিক বৈশিষ্ট্য অতি মহত্ত্বপূৰ্ণ। ইখনত এহাতে যেনেকৈ সংস্কৃত তথা প্ৰাকৃত ছন্দৰীতিত স্বীকৃত মাত্ৰা-সংস্থাপনৰ অৱশেষ--মূৰ্ছনাৰ অস্তিত্ব অনুভূত হয়, আনহাতে তেনেকৈ চৰ্যাৰ ৰীতিৰে লঘু-গুৰুৰ স্থিতিস্থাপকতা আৰু পৰৱৰ্তী কালৰ অসমীয়া যৌগিক ৰীতিৰ মুক্তদল আৰু শিথিল ৰুদ্ধদলৰ ব্যষ্টিমূল্যৰো ব্যৱহাৰ ফটফটীয়া হৈ আছে। ছন্দৰূপৰ এই সম্মিলিত অৱস্থানৰ ঐক্যতান তলৰ দৃষ্টান্তটোৰ স্তৱক তিনিটাত অতি সুন্দৰকৈ অনুভূত হয় :

নীল জলদসম | কুন্তল ভাৰা
বেকত বিজুলি শোভে | চম্পক মালা
শিসত শোভএ তোৰ | কামসিন্দূৰ
প্ৰভাত সমএ যেন | উঁযি গেল সুৰ
ললাটে তিলক যেহ্ন | নৱ শশিকলা
কুণ্ডলমণ্ডিত চাৰু | শ্ৰৱণযুগলা
(দান খণ্ড, ৩৪।১)

---

১৫ Sunitikumar Chatterji, Origin and Development of Bengali Language, p 140

১৬ Rakhaldas Banerjee, The Origin and development of Bengali Script, p 64

ইয়াৰ প্ৰথমটো স্তৰকত সংস্কৃত ছন্দৰ ৰীতিৰে লঘুদলত এক মাত্ৰা আৰু গুৰুদলত দুই মাত্ৰাকৈ সংস্থাপিত হৈছে। মাথোন দ্বিতীয় চৰণত চৰ্যাৰ ৰীতিৰে তিনিটা গুৰুদল সংকুচিত হৈ পৰিছে। দ্বিতীয়টো স্তৰকত অসমীয়া মাত্ৰাবৃত্ত ছন্দৰ আৰ্হিৰে প্ৰতিটো মুক্তদলৰ এক মাত্ৰা আৰু প্ৰতিটো ৰুদ্ধদলৰ দুই মাত্ৰা স্থিৰ-নিৰ্দিষ্ট। তৃতীয়টো স্তৰকত অসমীয়া যৌগিক ৰীতিৰ আৰ্হিৰে শব্দৰ অন্তঃস্থ ৰুদ্ধদলবোৰ বিকল্পে একমাত্ৰিক। ধাৰণা হয়, অসমীয়া কবিতাৰ ছন্দ-সৰস্বতী সংস্কৃত তথা প্ৰাকৃত ছন্দৰ শিখৰলোকৰ পৰা অসমীয়া মাত্ৰাবৃত্তৰ ওপৰত চকু ফুৰাই এইটো খটখটিযেদিযেই নামনিৰ অসমীয়া যৌগিক ছন্দৰ সমভূমিলৈ নামি আহিছিল।

মিশ্ৰ-অসমীয়া ভাষাৰ এই পুথিখনতে আমি পোনৰবাৰৰ বাবে পৰৱৰ্তী কালৰ পৰিচিত আৰু কেইটামান নতুন ছন্দসজ্জা লগ পাওঁ। সিবোৰৰ দৃষ্টান্ত :

১ নেআলি সেআলি | মাহুলী বিকসে
তোহ্মাৰ মধুৰ | ঈসত হাসে

২ আমি দেৱ | শ্ৰীহৰি
মথুৰাতে | অৱতৰি

৩ নিতি জাএ | সৰ্বাঙ্গ-সুন্দৰী
বনপথে | মথুৰা নগৰী

এযা একাৱলী (৬ ৫), ঝুমুৰা (৪ ৪) আৰু দিগক্ষৰা (৪ ৬)ৰ নিদৰ্শন। ইবিলাকৰ বাহিৰেও লেছাৰি (১০ ১০ ১৮), চৌপদী (৮ ৮ ৮ ৬) ইত্যাদি ছন্দসজ্জাৰো নিদৰ্শন পুথিখনত প্ৰচুৰ। এই সকলোবোৰ ছন্দসজ্জা পৰৱৰ্তী যুগৰ কবিসকলৰ বাবে অতি ঐশ্বৰ্যপূৰ্ণ ৰসৰ ভাণ্ডাৰ হৈ পৰিছিল।

ঘ নৰোত্তমৰ যুগৰ ছন্দসাধনা

বিশুদ্ধ অসমীয়া ছন্দৰ বুৰঞ্জীৰ দুৱাবদলিতে যিটো প্ৰাক্-শংকৰী যুগ, সেই যুগৰ ছন্দসাধনা সম্পৰ্কে মাথোন এষাৰ কথা ক'লেই যথেষ্ট হয়। 'পূৰ্বকবি অপ্ৰমাদী মাধৱ কন্দলি আদি'ৰ কাব্য-প্ৰতিভা যিদৰে যিমান বেচি মৌলিক তাতকৈ বহু বেচি সৌন্দৰ্য-ৰূপময়, ছান্দসিক-প্ৰতিভাও সেইদৰে যিমান বেচি অনুশীলনলব্ধ তাতকৈ বহু বেচি পৰিশীলিত। মাত্ৰ এটা ছন্দৰীতি যৌগিক আৰু মাত্ৰ তিনিটা ছন্দসজ্জা—পয়াৰ, ছবি

আৰু তুলভী, কিন্তু সেই সীমিত ঘেৰটোৰ ভিতৰতে ছান্দসিক সৌন্দৰ্য শতধাৰে বিচ্ছুৰিত আৰু অনুৰন্ত ৰূপময়। তাৰে তিনিটা দৃষ্টান্ত :

১ দুযো কথা শুনিবাৰ | মোৰ মনে লাগে
তথাপিতো ৰাম-কথা | শুনিযোক আগে
(হৰিবৰ বিপ্ৰ, লৱ-কুশৰ যুদ্ধ)

২ শংখিনী চিত্ৰিনী নাৰী পদ্মিনী হস্তিনী আদি
ত্ৰিভুৱনে যতেক সুন্দৰী
দিগ্বিজযত সাজি দেৱাসুৰ-ৰণে আজি
লংকেশ্বৰে আনি আছে হৰি
(মাধৱ কন্দলি, ৰামাযণ)

৩ আম জাম চাম আতি অভিৰাম
শাল তাল ভাল দেখি
লাগিছে কণ্টকী ফুলিছে কেতেকী
ফুল মধ্যে যাক লেখি
(কবিৰত্ন সৰস্বতী, শকুন্তলা)

যৌগিক ৰীতিৰে মাত্ৰা-সংস্থাপনত এনেবোৰ স্তবক ক্ৰটিশূন্য। অনুমান কৰিব পাৰি, এইসকল কবিৰ হাততে অসমীযা ছন্দৰ যৌগিক ছন্দৰীতিযে তাৰ পৰিপূৰ্ণ ৰূপৰ সামঞ্জস্য বিচাৰি পালে।

অৱশ্যে, দুটা-এটা অকলশৰীযা নিদৰ্শন তেওঁলোকৰ ৰচনাৱলীত নোহোৱা নহয়, য'ত যৌগিক ৰীতিৰ নিয়মৰ ব্যতিক্ৰম কেতিয়াবা ছন্দ-সচেতন কৰ্ণ-কুহৰত নপৰাকৈ নেথাকে। উদাহৰণস্বৰূপে :

১ সমস্ত ৰসক কোনে | জানিবাক পাৰে
পখীসৱ উৰয় যেন | পথা অনুসাৰে
(মাধৱ কন্দলি, ৰামায়ণ)

২ কাহাৰো হৰিষ পদে | শ্লোক এক গৈল
কাহাৰো হৰিষ বিশ্ - | ৰিত লজ্জা থৈল
(হৰিবৰ বিপ্ৰ, অশ্বমেধ-যজ্ঞ)

প্ৰথমটো গুৰুকত শব্দপ্ৰান্তিক ৰুদ্ধদলৰ সংকোচন যিদৰে যৌগিক ৰীতিৰ অনুকূল নহয়, দ্বিতীয়টো গুৰুকত শব্দৰ অন্তঃস্থ ৰুদ্ধদলৰ সম্প্ৰসাৰণো সেইদৰে ৰীতিসিদ্ধ নহয়। তদুপৰি, ইয়াৰ অসমমাত্ৰিক গতিভংগী আৰু তাৰ ফলশ্ৰুতি স্বৰূপ অন্তঃচ্ছেদন[১৭] পয়াৰৰ সুদৃঢ় ৰূপৰ অনুকূল নহয়।

তাৰ পৰৱৰ্তী যগটো, যিটো যুগ নৱোন্মেষ যুগ বুলি চিহ্নিত, একান্ত ভাৱেছন্দোগুৰু শংকৰদেৱৰে যুগ বুলি ক'ব পাৰি। সিজনাৰ স্থায়ী অৱদানসমূহৰ আলোচনা কৰাৰ আগতে এষাৰ কথা উল্লেখ কৰি থোৱা সমীচীন, সিজনাৰ প্ৰথম জীৱনৰ কাব্য-সাধনাত যৌগিক ৰীতিৰ প্ৰযোগত দুই-এক শিথিলতাৰ উদাহৰণ বৰ বিৰল নহয। দৃষ্টান্তস্বৰূপে ◦

১ ক্ৰূৰ অক্ৰূৰ | ভৈলা বৈৰী
জীৱ কাঢ়ি নেয | কেন কৰি
(কংস বধ)

২ মালী সুমালী দুযো | গৈলা যমপুৰ
দেখি নিশৱদ ভৈলা | যতেক অসুৰ
(অমৃত মথন)

৩ সুহৃদ বুলিযা তুনাই | তুনাই দেওঁ হাক
মোত বিনা নভজিবা | অন্য দেৱতাক
(ভক্তি প্ৰদীপ)

উল্লেখযোগ্য, অনুশীলনৰ দীঘল বাট পাৰ হৈ অহাৰ পাচত শংকৰদেৱে যৌগিক ৰীতিৰ স্পন্দনবৈশিষ্ট্য এনেদৰে আয়ত্ত কৰি লৈছিল যে, পৰিণত বয়সৰ ৰচনাৱলীত এই ধৰণৰ মাত্ৰাবৃত্তভংগিম বিশ্লিষ্ট ৰুদ্ধদল আৰু স্বৰবৃত্তভংগিম শব্দপ্ৰান্তিক ৰুদ্ধদলৰ সংকোচন সম্পূৰ্ণৰূপে বিৰল হৈ উঠিছিল। আনহাতে, দ্বিতীযটো দৃষ্টান্তৰ নিচিনা মুক্তদলৰ গুৰুমাত্ৰিক দৈৰ্ঘ্যৰ প্ৰৱণতাও নোহোৱা হৈ পৰিল, তেনেকুৱা প্ৰৱণতাৰ আভাস থকা ছন্দকো তেওঁ যৌগিকৰ ৰাজ্যৰ পৰা প্ৰত্ন-মাত্ৰাবৃত্ত ৰীতিৰ ৰাজ্যলৈ স্থানান্তৰিত কৰিবলৈ ধৰিলে।

ছন্দোগুৰু শংকৰদেৱৰ ছন্দসাধনাত এইখিনি ব্যত্যযধৰ্মী সীমাবদ্ধতাৰ কথা এই কাৰণেই উনুকিযাই থোৱা হ'ল যে, তাৰ পাচতহে অসমীয়া ছন্দ-জগতলৈ সিজনাৰ বিপুল অৱদানৰ কথা চকুত কোনো মোহৰ অঞ্জন নসনাকৈ আলোচনা কৰিব পাৰি।

---

১৭. phrasal cutting

অ শংকৰদেৱৰ ছন্দসজ্জা-অন্বেষণ

যৌগিক ছন্দৰীতিৰ বৈশিষ্ট্যপূৰ্ণ ছন্দস্পন্দ তেওঁৰ শ্ৰুতিচেতনাত স্পষ্ট হৈ উঠাৰ লগে লগে শংকৰদেৱৰ কাৰণে বাকী ৰ'ল মাথোন সেই ছন্দৰীতিৰ মাধ্যমত চিনাকি ছন্দসজ্জা-বিলাকৰ স্পন্দনবৈচিত্ৰ্য উদঙাই ধৰা। তেওঁৰ পূৰ্বসূৰী কবিসকলে তেওঁৰ যুগলৈ এৰি থৈ গৈছিল মাথোন তিনিটা ছন্দসজ্জা—পযাৰ, দুলড়ী আৰু ছবিৰ ঐতিহ্য। লগতে ছেগা-চোৰোকাকৈ পোৱা গৈছিল, ঝুমুৰা (৪ ৪), দিগক্ষৰা (৪ ৬) আৰু একাৱলী (৬ ৫)-ৰ তাকৰীয়া নিদৰ্শন। এই সকলোবোৰ ছন্দসজ্জাতে তেওঁ প্ৰযোগ কৰা কৌশলটো আছিল, দ্বিমাত্ৰিক গতিৰ ছন্দপ্ৰবাহত ত্ৰিমাত্ৰিক শব্দৰ মাত্ৰাধিক নিযোজনেৰে তাত গীতময়তাৰ সঞ্চাৰ কৰা, আৰু সেইদৰে ত্ৰিমাত্ৰিক ছন্দপ্ৰবাহত দ্বিমাত্ৰিক শব্দৰ বিস্তাৰিত প্ৰযোগেৰে তাৰ তৰলিত প্ৰবাহক কিছু নিযন্ত্ৰিত কৰা। ইযাৰ ভিতৰতে একাৱলীৰ ক্ষেত্ৰত তেওঁ এটা বেলেগ ধৰণৰ উপায়ো গ্ৰহণ কৰিছিল।

নক'লেও হ'ব, একাৱলীত পৰ্ববন্ধৰ ৰূপকল্পটো হ'ল ৬ ৫ বিন্যাসৰ। কিন্তু, শংকৰদেৱৰ ৰচনাৱলীত প্ৰাযেই এইটো ছন্দসজ্জাত ৫ ৬ বিন্যাসৰ শব্দ সংযোজন পৰিলক্ষিত হয। এনেকুৱা পদৰ পৰিমাণ ইমান বেচি সৰহীযা যে, সিবিলাকক মাথোন অন্তঃছেদনৰ ব্যত্যয় বুলি ক'বলৈযো টান। আনহাতে, সিবিলাকক মাথোন যতিবিলোপ ঘটিছে বুলি কৈযো সাৰিব নোৱাৰি। কাৰণ, ষড়মাত্ৰিক ছন্দই কাচিৎহে যুগ্মপৰ্বৰ ভাৰ সহিব পাৰে। সমস্যাটো সলসলীযা কৰিবলৈ হ'লে, পোনতে কেইটামান একাৱলীৰ চৰণ পঢ়ি ল'ব লাগিব।

আপুনি গাৱন | গীত মোহন	৬ ৫
ফুৰন্ত ৰঙ্গি | দিব্য বৃন্দাবন	৫ ৬
যমুনা বালি | দেখি সুকোমল	৫ ৬
পদ্মগন্ধী বাটে | আতি শীতল	৬ ৫
গোপীগণ লৈযা | নামিলা তাত	৬ ৫
কৰিলা ক্ৰীড়া | কৃষ্ণে অসংখ্যাত	৫ ৬ ‖

(ৰাস-ক্ৰীড়া)

ইয়াৰ ৫ ৬ গাঁথনিৰ চৰণকেইটাত যতিৰ অৱস্থান পঞ্চম মাত্ৰাৰ পৰা ষষ্ঠ মাত্ৰালৈ স্থানান্তৰিত কৰি সিবোৰক ৬ ৫ ৰূপকল্পৰ একাৱলী কৰাৰ প্ৰচেষ্টা নিষ্ফল। দ্বিতীয় আৰু ষষ্ঠ চৰণ দুটাত ই নিষ্ফলেই নহয—অসম্ভৱো। কাৰণ, সেযে হ'লে যতিৰ অৱস্থান নিৰূপিত হ'ব একোটাকৈ ৰুদ্ধদলৰ অন্তত আৰু তাৰ অনিবাৰ্য পৰিণতিস্বৰূপে প্ৰতিটো

ৰুদ্ধদলেই দুই মাত্ৰাকৈ দাবী কৰি বহিব। নক'লেও হ'ব, সেই দাবী পূৰণ কৰিব'ল গ'লে ছন্দৰ বান্ধোনেই স্বকীয়া হৈ পৰিব।

প্ৰশ্ন উঠে, এযা যদি অসমীয়া ছন্দৰ এক মৌল নীতি স্তৱকৰ ভিতৰুৱা প্ৰতিটো চৰণৰ পৰ্বসমূহৰ দৈৰ্ঘ্য সমান হোৱাটো বিশেষ'ক যতিপ্ৰান্তিক ছন্দত একান্ত প্ৰয়োজনীয়, তেনেহ'লে শংকৰদেৱে এই পৌনঃপুনিক ব্যতিক্ৰম সত্ত্বেও ছন্দৰ সৌষম্য কেনেকৈ ৰক্ষা কৰিছিল? দৰাচলতে, শংকৰদেৱে একাৱলীৰ ৬৫ ৰূপকল্পত বিন্যস্ত বহিৰাকৃতিৰ প্ৰবঞ্চনাময় ৰূপটো অতি সুন্দৰকৈ ধৰিব পাৰিছিল। দৃষ্টিক ফাকি দিব পাৰিলেও শ্ৰুতিক ফাকি দিব নোৱৰা কথাষাৰ হ'ল, একাৱলীৰ অন্তঃস্পন্দ ৬৬ ৰূপকল্পৰহে অনুগামী—ঠিক যেনেকৈ পয়াৰৰ অন্তঃস্পন্দ ৮৮ ৰূপকল্পৰ অনুৱৰ্তী। পয়াৰৰ নিয়মিত চৰণৰ শেষ পৰ্বটোৰ অন্তত যেনেকৈ পৰিশীলিত কঠৰ আবৃত্তিত দুটা মৌনমাত্ৰাৰ অস্তিত্ব অনুভূত হয়, একাৱলীৰো নিয়মিত চৰণৰ শেষ পৰ্বটোৰ অন্তত ঠিক তেনেকৈয়ে এটা মৌনমাত্ৰাৰ অৱস্থিতি অনুপেক্ষণীয়। তত্ত্বকথাৰ এই গোপন ৰহস্যৰ উমান পাইছিল কাৰণেই শংকৰদেৱে এইদৰে ইমান সঘনাই ৫৬ ৰূপকল্পৰ চৰণ ৬৫ ৰূপকল্পৰ সাঁচত ঢালি সুমুৱাই লৈছিল। একাৱলীৰ বহিৰাকৃতিটো তেওঁৰ ছন্দচেতনাত অপূৰ্ণপদী চৰণৰ ৰূপ হিচাপেই ধৰা দিছিল বুলিয়েই তেওঁ ইয়াৰ ভৰপুৰ ৰূপটোকো আদৰি ল'ব'ল সংকোচ নকৰিছিল। তাৰে এটি দৃষ্টান্ত তলৰ স্তৱকটোৰ তৃতীয় চৰণটো :

যিহেতু সবাৰো | মাত্ৰ আশ্ৰয় ০
কাহাতো হন্তে ০ | নাহি পৰাজয়
কন্দল লগাই | আসম্বাৰ মেলে
পৃথিৱীৰ ভাৰ | হৰিবো হেলে ০

(শ্ৰীকৃষ্ণৰ বৈকুণ্ঠ প্ৰযাণ)

উল্লেখ নিষ্প্ৰয়োজন, দ্বিতীয়টো চৰণত মৌনমাত্ৰাৰ অৱস্থান পূৰ্ণযতিৰ সীমাৰ পৰা আঁতৰাই আনি মধ্যযতিৰ সীমাত স্থাপন কৰি লৈছিল। থোৰতে ক'বলৈ হ'লে, শংকৰদেৱৰ হাতত একাৱলীৰ ছন্দসজ্জাই এক অপূৰ্ব ৰূপগত স্থিতিস্থাপকতা আৰু ধ্বনিগত বৈচিত্ৰ্যৰ ঐশ্বৰ্য লাভ কৰিলে। টলকি চালেই উমান পোৱা যায়, এইপাট সোণৰ সাঁচৰকাঠিৰেই কেইবাশতিকাও পাৰ হৈ আহি দুৱৰাৰ আলফুলীয়া হাতে 'ওমৰ-তীৰ্থ'ৰ অমৰ ছন্দ-ভাণ্ডাৰৰ দুৱাৰ খুলিছিল। সেই ছন্দ এডোখৰ দুলড়ী আৰু এডোখৰ একাৱলীৰ মিহলি মিঠৈ নহয়। সেয়া দৰাচলতে একাৱলীৰেই এক মধুৰ ৰূপান্তৰ।

এজন অতি শ্ৰেষ্ঠ শিল্পী হিচাপে ছন্দশিল্পৰ ক্ষেত্ৰত শংকৰদেৱৰ শ্ৰেষ্ঠতম কৃতিত্বৰ পৰিচয় পোৱা যায়, কেইবাটাও সম্পূৰ্ণ অভিনৱ ছন্দসজ্জাৰ আবিষ্কাৰত। স্মৰণযোগ্য যে শংকৰদেৱে তেওঁৰ পূৰ্বসূৰীসকলৰ ৰচনাৱলীৰ ক'তোৱেই সেই নতুন ছন্দসজ্জাসমূহৰ আনকি ছঁয়ামঁয়া আভাসো বিচাৰি পোৱা নাছিল। যিহেতু তেওঁ সংস্কৃত পিংগলশাস্ত্ৰৰ লগত অতি গভীৰ ধৰণেৰেই পৰিচিত আছিল, যাৰ প্ৰমাণ পোৱা যায় তেওঁৰ নাটসমূহত সন্নিবিষ্ট সংস্কৃত শ্লোকবোৰৰ ৰচনাত, সেইবাবেই ভবাৰ থল নাই যে, তেওঁ এই নতুন ছন্দসজ্জাসমূহৰ অনুপ্ৰেৰণা সংস্কৃত ছন্দৰ পৰাই সংগ্ৰহ কৰিছিল। দৰাচলতে, ইবিলাক তেওঁৰ অতি বিৰল নিজস্ব ছান্দসিক প্ৰতিভাৰ অনবদ্য ফলশ্ৰুতি। গোটেই প্ৰক্ৰিয়া-টোৱেই হ'ল, চিত্ৰশিল্পীয়ে ৰঙৰ লগত ৰং মিহলাই সৃষ্টি কৰা নীলচীয়া অথবা ৰঙচুৱা ইত্যাদি গৌণ ৰঙৰ আবিষ্কাৰৰ লেখীয়া। কিন্তু, চিত্ৰশিল্পীৰ কল্পনা তাতেই থমকি নৰয়, তেওঁ সেইবোৰ গৌণ ৰঙৰ লগত গৌণ ৰং মিহলাই হাইঠাবুলীয়া অথবা মিঠা-হেঙুলীয়া ইত্যাদি ছাঁ-ৰঙৰ সৃষ্টি কৰি সিবোৰৰ আলফুলীয়া সমাৱেশেৰে ছবিৰ বুকুত অপূৰ্ব মায়াৰ ইন্দ্ৰজাল ৰচনা কৰে। ছন্দশিল্পী হিচাপে শংকৰদেৱে চিত্ৰশিল্পীৰ ৰং ফুটাই তোলাৰ সেই পদ্ধতিটোৱে অনুসৰণ কৰিছিল। সেয়েহে, তেওঁৰ ৰচনাত সূক্ষ্ম ৰসৰূপৰ সঁহাৰি জনাব পৰাকৈ সমানে সূক্ষ্ম ধৰণৰ কাৰুকাৰ্যপূৰ্ণ ছন্দসজ্জাৰ গাঁথনি দেখিবলৈ পোৱা যায়।

তেওঁৰ অভিনৱ ছন্দসজ্জাসমূহৰ ভিতৰত পোনতে 'গুণমালা'ৰ কুসুমমালাৰ নামটোকে মনত পেলাবলগীয়া হয়। 'ভাগৱত পুৰাণ'ৰ হাতী মাৰি ভূৰুকাত ভৰোৱাটোৱেই অসাধ্যসাধন। কিন্তু, তেওঁ সেই প্ৰত্যাহ্বানৰ উত্তৰটো কেৱল তেওঁৰ বিশাল পাণ্ডিত্যেৰেই দিয়া নাছিল, অসামান্য ছান্দসিক প্ৰতিভাৰেও দিছিল। কাব্যধনৰ ছন্দ-মাধ্যমস্বৰূপে তেওঁ সৃষ্টি কৰি ল'লে, তাৰ আগতে কোনোৱেই নভবা দ্বিপৰ্বিক ষড়মাত্ৰিক ছন্দৰ দ্বিপংক্তিক ৰূপ এটা। দৃষ্টান্ত নিদিলেও হয়:

তুমি নিৰঞ্জন | পাতক ভঞ্জন
দানৱ গঞ্জন | গোপিকা ৰঞ্জন

(গুণমালা)

এয়া যেন সঁচাসঁচিকৈয়ে এধাৰি অতি চমক লগোৱা সঁজাল ৰূপৰ ৰংচঙীয়া ফুলৰে মালা। মাথোন প্ৰতিটো ফুলৰ পাপৰিবিলাকৰ সংখ্যাবোৰেই সমান নহয়, মালাধাৰ গাঁথি উলিয়াওঁতে তাৰ নিপুণ মালীয়ে নিৰূপিত সংখ্যাৰ ফুলৰ থোপাৰ অন্তৰে-অন্তৰে মিলৰ চিনাকিৰে একোটাকৈ থোপা-গাঁঠি দি থৈছে, যাতে কোনোপাহ ফুলেই সোলোক-

ঢোলোক হৈ নপৰে। যি কোনো ষডমাত্রিক ছন্দৰেই এক অপৰূপ গীতময়তা থাকে, গতিকে যেতিয়া তাৰ পৰ্ববিলাকো মিলৰ থেও ধৰিহে চলে, তেতিয়া সি কাণৰ কাষত ছন্দৰ নূপুৰ-ধ্বনিৰে ৰুণজুনাই উঠিবলৈ লয়। শংকৰদেৱে তাতে অনুপম অনুপ্রাসৰ যোগান ধৰি গীতময়তাৰ সোণত সুৱগা চৰাই এইটো ছন্দসজ্জাক অসমীয়া ছন্দ-ইতিহাসৰ এক অদ্বিতীয় ৰসৰ ভাণ্ডাৰ কৰি তুলিলে।

ইয়াৰ পাচত, তেওঁৰ বহু যত্নকৈ কৰা আৰু বনপোৰা জুইৰ পৰা ৰক্ষা পোৱা এমুঠি মাথোন বৰগীতৰ এটিত আন এবিধ ছন্দসজ্জাৰ এটি একাধাৰে অকলশৰীয়া আৰু আপুৰুগীয়া নিদৰ্শন পোৱা যায়। সত্যনাথ বৰাই এইবিধ ছন্দসজ্জাৰ নাম হংসমালা বুলি কৈছে। তেওঁ ইয়াৰ সংজ্ঞাটো এইদৰে বান্ধি থৈ গৈছে, "এই ছন্দত দুফাঁকি কথা থাকে। প্রত্যেক ফাঁকিত ১৮টাকৈ আখৰ থাকে আৰু দুয়োফাঁকিৰ শেষ আখৰ মিলে।"[১৮] বিজ্ঞানসম্মত ৰীতিৰে সেই কথাষাৰ পঢ়িলে অৰ্থটো ওলায়গৈ, দ্বিপংক্তিক অন্ত্যমিলেৰে ই এবিধ ত্ৰিপৰ্বিক ৰূপত বিধৃত ষডমাত্রিক ছন্দসজ্জা। খুব সম্ভৱ, ছন্দোগুৰু শংকৰদেৱৰ মানস-পটত এইবিধ ছন্দসজ্জাৰ ৰূপটো ভাহি উঠিছিল, এটি অতিৰিক্ত পৰ্বৰে সৈতে কুসুমমালাৰ বিস্তাৰিত ৰূপত—মাথোন তাৰ পৰ্বমিলবোৰৰ চিন মাচ পেলোৱা হ'ব। তাৰে দৃষ্টান্ত -

দিৱসে বিষয | বিযাকুল নিশি | শয়নে গোঁৱাই
মনে ধন খুজি | বিমোহিত তেৰি | আৰতি নাপাই

(বৰগীত ১৪)

উল্লেখযোগ্য যে, শংকৰদেৱে যথেষ্ট সংগত কাৰণতহে ইয়াত পৰ্বমিলৰ অলংকৰণ বাদ দিছিল। ইয়াৰ ত্ৰিপৰ্বিক নিৰ্মাণশৈলীৰ চলচঞ্চল ৰূপত ছন্দৰ প্ৰবাহ এনেযেই তৰলিত গীতময়, সেযে বহিৰংগৰ অলংকৰণেৰে আৰু বেচি মিঠাসুৰীয়া কৰি তুলিলে ছন্দ কেৱল ফেনিল ধ্বনিময় হৈ পৰাৰ আশংকা। যি কি নহওক, এইবিধ ছন্দসজ্জা নিৰ্মাণত ইমান অধিক পৰিমাণৰ ৰূপদক্ষ শিল্প-চাতুৰ্যৰ প্ৰয়োজন হয় যে, সমগ্ৰ অসমীয়া কাব্য-সাহিত্যৰ ইতিহাসত ইয়াৰ দ্বিতীয় এটা নিদৰ্শন সম্পূৰ্ণ চাৰি শতিকাৰ পাচৰ কবিতা এটাতহে পোৱা যায়। সেই কবিতাটো হ'ল, লক্ষ্মীধৰ শৰ্মাৰ 'মৰণ দেৱতা'।

হয়তো শংকৰদেৱে নিজেও উমান পোৱা নাছিল, সেইটো ছন্দসজ্জা তেওঁৰ এক নতুন আৱিষ্কাৰ। নহ'লেবা, তেওঁ ডাঁৰক লৈছিল, ছন্দটো দেখোন কোনোপিনৰ পৰাই ছন্দ-ব্যাকৰণে বিচৰা 'পদ্যং চতুষ্পদী'ৰ আদৰ্শটো ধৰি ৰখা নাই। আমি লক্ষ্য কৰিছোঁ,

১৮ সত্যনাথ বৰা, বহল ব্যাকৰণ পৃ ৩০৫

ওপৰৰ বৰগীতটোৰ পাচৰ চৰণসমূহ হংসমালা (৬ ৬ ৬) ৰ গাঁথনিত নাই। তাৰ সলনি তেওঁ আকৌ আগৰ কবিসকলে চিনি নোপোৱা সাঁচ এটাতহে কথাখিনি সাঁচি থৈছে। সেইটো আৰু এটা বেলেগ ছন্দসজ্জা, তাৰ নাম ল-ণি দুলড়ী অথবা তৰল ত্ৰিপদী —৬ ৬ ৯ ৰূপকল্পৰ প্ৰকৰণ। তাৰে দৃষ্টান্ত.

হৃদয় কমলে | হৰি বৈঠহ | চিন্তো চৰণ না তোৰ
কৰল গৰল | যৈচ ভোজন | হামু অমিয়া হেৰি
পৰম মূৰুখ | হামু মাধৱ | একু ভকতি নজানা
দাস দাস | বুলি তাৰহু | এহু শঙ্কৰ ভানা

উপৰৰাকৈ চালে, এয়া হংসমালাৰেই অতিৰিক্ত তিনি মাত্ৰাৰ বিস্তাৰণ যেন লাগে। ছান্দসিকৰ দৃষ্টিৰে চালে কিন্তু উমান পোৱা যায়, ই হংসমালাতকৈ দুলড়ীৰহে ওচৰৰ ছন্দ। নক'লেও হ'ব, ইয়াৰ ৰীতিটোও মাত্ৰাবৃত্তৰ, মাজে মাজে সংস্কৃত ছন্দৰ লঘুগুৰু মাত্ৰাভেদৰ চাঁট এটাও পৰিছে। যি কি নহওক, এইটো ছন্দসজ্জাযো যৌগিকত তাৰ ঘৰ বিচাৰি পাওঁতে সেই একে চাৰি শ বছৰ লাগিল। উল্লেখ কৰি থ'ব পাৰি, সেয়া ঘটিল তিনিজন কবি-ছন্দশিল্পী চন্দ্ৰকুমাৰ আগৰৱালা, ডিম্বেশ্বৰ নেওগ আৰু ৰত্নকান্ত বৰকাকতীৰ কবিতাত।

শংকৰদেৱৰ ছন্দ-প্ৰতিভাই বিচাৰি পোৱা আন এবিধ ছন্দসজ্জা হ'ল, পাঞ্চালী। ইয়াৰ বৈশিষ্ট্য এইখিনিতেই যে, ইয়াৰ প্ৰতিটো দ্বিপংক্তিক স্তৱকৰ চৰণ দুটাৰ দৈৰ্ঘ্য অসমান। ফঁহিয়াই চালে দেখা যায়, পৰ্বমিলযুক্ত হংসমালাৰ চৰণৰ লগত পয়াৰৰ এটি চৰণ মিলিয়েই ইয়াৰ একোটা অসমপংক্তিক স্তৱকবন্ধ। আকৌ, মিলৰ আদৰ্শৰ ফালৰ পৰা ই কুসুমমালাৰ লেখীয়া। পৰ্বৰ সৈতে পৰ্বৰ, পৰ্বৰ লগত চৰণৰ, আৰু চৰণৰ লগত চৰণৰ অন্ত্যমিলেৰে ই যেনিবা সৰ্বমিলযুক্ত স্তৱক। এই অপূৰ্ব মধুময় ছন্দসজ্জাটোৰ এটি দৃষ্টান্ত এয়া:

গোপিনীক সঙ্গ | বঢ়াৱন্ত ৰঙ্গ | হেৰি ভ্ৰূভঙ্গ ॥
ৰমণীক মনোৰথ | পূৰল অনঙ্গ ॥

(পত্নীপ্ৰসাদ)

পাঁচোটা পৰ্বযুক্ত এইটো ছন্দসজ্জাই পাঞ্চালী। খুব সম্ভৱ, শংকৰদেৱে এই অভিনৱ ছন্দসজ্জাৰ অনুপ্ৰেৰণা তেওঁৰ সমকালৰ অনাবৈষ্ণৱ কবিসকলৰ মাজত প্ৰচলিত পাঁচালীৰ ছন্দৰ পৰাই সংগ্ৰহ কৰিছিল। কিন্তু, তাকে তেওঁ নিজস্ব অনন্নুকৰণীয় ৰূপত গঢ় দি লৈছিল। পাঁচালীৰ স্বচ্ছন্দ মুক্তছন্দই নিশ্চয় তেওঁৰ ছান্দসিক ৰুচিক তুষ্ট কৰিব পৰা নাছিল। সেয়ে, তেওঁ তেওঁৰ আপোন ৰীতিৰে বন্ধনৰ সংযম আৰু স্পন্দনৰ উচ্ছলতা দুয়োটাৰে মাজত এক সুমিতিবোধ বিচাৰি উলিয়ালে, লগতে মিলৰ মাধুৰ্য আৰু মিলহীনতাৰ গাম্ভীৰ্যৰ মাজতো এক সুষম সামঞ্জস্য নিৰূপণ কৰি দিলে। প্ৰথম চৰণটোত তেওঁ ছন্দৰ ত্ৰিমাত্ৰিক গতিক মিলৰ নূপুৰ বজাই নাচোন তুলিবলৈ এৰি দিলে, আৰু দ্বিতীয়টো চৰণত দ্বিমাত্ৰিক পদক্ষেপেৰে থমকি থমকি গম্ভীৰ ধৰণেৰে চৰণ বুলাবলৈ দিলে। এইদৰেই ছন্দোগুৰু শংকৰদেৱে পাঞ্চালীৰ ৰূপত সংগীতৰ উৰ্মিমুখৰ চপলতা আৰু স্থাপত্যৰ দৃঢ়পিনদ্ধতাৰ মণিকাঞ্চন-সংযোগ ঘটাই এইটো ছন্দসজ্জাৰ ৰূপ দিলে।

শংকৰদেৱে অসমীয়া ছন্দভাণ্ডাৰলৈ আৰু এবিধ ছন্দসজ্জাৰ অৰিহণা যোগাই থৈ গৈছে। তেওঁ নিজে ইয়াৰ নাম থৈ গৈছে—ঝমক। ইয়াৰ অনুপ্ৰেৰণা তেওঁ ক'ৰ পৰা সংগ্ৰহ কৰিছিল, সেয়া উমান অনুমানৰ উপায় নাই। নিৰ্মাণশৈলীৰ ফালৰ পৰা চালে, ইয়াক ইয়াৰ প্ৰতিটো চৰণ দুটাকৈ বিশ্লিষ্ট চৰণৰ ৰূপত পৰিৱেশন কৰা বিপৰীত গতিৰ পয়াৰ যেনেই লাগে। কিন্তু, ইয়াৰ ধ্বনিপ্ৰবাহ পয়াৰৰ দৰে সম্পূৰ্ণকৈ দ্বিমাত্ৰিক ভংগীৰ নহয়। আকৌ, ইয়াৰ দ্বিতীয়টো পৰ্বও সেইদৰে তাৰ আগৰটো পৰ্বৰ লেখীয়া ত্ৰিমাত্ৰিক ভংগীৰো নহয়। দৰাচলতে, শংকৰদেৱে এইটো ছন্দসজ্জাত ঝাপতালৰ ভংগীৰে ত্ৰিমাত্ৰিক ছন্দৰ গতিৰ পৰিপ্ৰেক্ষিতত দ্বিমাত্ৰিক ছন্দৰ স্থিতিশীলতাৰ ৰূপ এটা'কে বিচাৰি লৈছে। আকৌ, সেই মিশ্ৰ গতিৰ পৰিপ্ৰেক্ষিতত মাজে মাজে বিপৰীতধৰ্মী বাক্পৰ্ব স্থাপন কৰি ইয়াৰ ধ্বনি-চেতনাত অপূৰ্ব ঝংকাৰময় অতিৰণনৰ সৃষ্টি কৰিছে। ঝমকৰ দৃষ্টান্ত এইটো :

যুঁজে মাল বান্ধে |
ধৰি বাহু বাহু চান্দে ||
চেপি নেয কান্ধে |
কতো ভৰি ভৰি চান্দে ||

(ইন্দ্ৰ-বলিৰ যুদ্ধ)

এইদৰেই শংকৰদেৱে পাঁচোটা'ক অতি আটকধুনীয়া ছন্দসজ্জা আৱিষ্কাৰ কৰি অসমীয়া ছন্দক জটিলতম আৰু সূক্ষ্মাতিসূক্ষ্ম ভাৱবস্তুৰো মাধ্যম হিচাপে উপযোগী কৰি

তুলিলে। দুৰ্ভাগ্যৰ কথা, তেওঁৰ পাচত কেৱল মাধৱদেৱৰ বাহিৰে আৰু আন কোনেও নতুনতৰ ছন্দসজ্জা নিৰ্মাণ কৰি অসমীয়া ছন্দক ঐশ্বৰ্যময় কৰি তোলাৰ কথা চিন্তা নকৰিলে। তাতকৈয়ো ডাঙৰ দুৰ্ভাগ্যৰ কথা, আনকি তেওঁ দি থৈ যোৱা নতুন ছন্দসজ্জাকেইটাও কাব্য-ৰচনাৰ ক্ষেত্ৰত প্ৰয়োগ নকৰিলে।

আ মাত্ৰাবৃত্তৰ ধীৰ উন্মোচন

শংকৰদেৱ যিহেতু সংস্কৃত ছন্দৰো কুশলী শিল্পী আছিল, তেওঁ নিশ্চয় ইয়াৰ কল্লোল অসমীযা ছন্দৰ খাতেদি প্ৰবাহিত কৰাৰ কথা চিন্তা কৰিছিল। খুব সম্ভৱ, তেওঁ 'চৰ্যাপদ' আৰু 'শ্ৰীকৃষ্ণকীৰ্তন'ৰ লগত পৰিচিত হৈ ইয়াৰ প্ৰচুৰ সম্ভাৱনা সম্পৰ্কে আশ্বস্ত হৈছিল। কাৰণ, প্ৰাক্-অসমীযা আৰু প্ৰত্ন-অসমীয়া স্তৰৰ এই দুবিধ ৰচনা-নিদৰ্শনত মুক্তদলৰ বিস্তাৰণ আৰু ৰুদ্ধদলৰ সংকোচনৰ অনিয়মিত ৰূপৰ দৃষ্টান্ত যথেষ্ট পৰিমাণে পৰিলক্ষিত হয।
শংকৰদেৱে তাকে এনেদৰে সজাই-পৰাই তুলিলে যে, তেওঁৰ ৰচনাতে সি অসমীযা ছন্দৰ তৃতীযটো ৰীতিৰ উক্‌মুকনিৰ ৰূপ লভিলে। উল্লেখযোগ্য যে, 'শ্ৰীকৃষ্ণকীৰ্তন'ৰ ছন্দ মূলতে যৌগিক ৰীতিৰহে অনুগামী আৰু তাত মাত্ৰাবৃত্ত ভংগীৰ অনুপ্ৰবেশহে ঘটিছিল, মাত্ৰাবৃত্ত ৰীতিৰ উমান তাত নাছিল।
শংকৰদেৱৰ এইলানি ৰচনাত দেখা যায—যাক কোৱা হয় উভদল বা সামান্য দল, সিবিলাকৰ কাল-পৰিমাণ প্ৰয়োজন অনুসৰি হ্ৰস্ব আৰু দীৰ্ঘ দুযোটা ৰূপতে প্ৰকাশিত। খুব সম্ভৱ, তেওঁৰ ছন্দত সামান্য দলৰ এই বৈকল্পিকতাক নিয়ন্ত্ৰণ কৰিছিল তিনিটা কথাই—সামান্য দলৰ ধ্বনিগত দ্বৈত ৰূপ, সমকালীন ভাষাৰ বৈশিষ্ট্যপূৰ্ণ বাক্‌স্পন্দ, আৰু সংশ্লিষ্ট ৰচনাখিনিৰ ক্ষেত্ৰত অনুভূত আসঞ্জনশীল সুৰময়তা। শেষৰটোৰ প্ৰভাৱ সম্পৰ্কে ইমানকে কৈ থ'ব পাৰি: শংকৰদেৱে এই ছন্দৰীতিটোৰ আশ্ৰয় লৈছিল মাথোন কেইবিধমান গীতৰ উপযোগী ৰচনাতহে। যেনে: বৰগীত, ভটিমা আৰু অংকৰ গীত। তেওঁৰ এইথোপা ৰচনাত সুৰৰ মায়া ইমান স্পষ্টকৈ কথাৰ ভাষাত ৰঞ্জিত হৈ আছে যে, উকাকৈ আওৰালেও সুৰৰ প্ৰভাৱটো আপোনাআপুনি আহি পৰে। বাকী দুটাৰ প্ৰভাৱ সম্পৰ্কে দীঘলীয়া ব্যাখ্যা নিষ্প্ৰয়োজন। তেতিয়াৰ ভাষাৰ ভগা-ছিগা ৰূপ এটা এতিয়াও আমাৰ ভকতীয়া ভাষাৰ কথা-বতৰাত জীয়াই আছে। সেয়া মন কৰিলেই হয়। ঠিক তেনেকৈ পৰিশীলিত কণ্ঠত স্বৰধ্বনিসমূহৰ উচ্চাৰণবৈচিত্ৰ্যও মন কৰিবলগীয়া।

থোৰতে ক'বলৈ হ'লে, হলন্ত আৰু হসন্ত ধ্বনিৰ অনুপাত তুলনামূলকভাৱে স্বৰান্ত ধ্বনিতকৈ সৰহীয়া হ'লেহে অসমীয়া ছন্দৰ যেৰত মুক্তদল-ৰুদ্ধদলৰ তাৰতম্যেৰে ছন্দস্পন্দৰ

তৰংগময় ৰূপটোৰ কথা কল্পনা কৰিব পাৰি। কিন্তু, তেতিয়াৰ অসমীয়া ভাষা স্বৰান্ত ধ্বনিৰ সৰহীয়া অনুপাতেৰে চহকী আছিল। ছন্দৰ পৰ্যায়ত তাৰে ফলশ্ৰুতিটো আছিল, যথেষ্টসংখ্যক ৰুদ্ধদলৰ নাটনি আৰু তাৰ নিস্তৰংগৰূপ। সংস্কৃত ছন্দৰ লঘু-গুৰু তাৰতম্যৰ খেও ধৰি অসমীয়া ছন্দতো মাত্ৰাবৃত্তৰ দূৰণিবটীয়া সুৰ এটা আনিবলৈ লৈ ৰুদ্ধদলৰ লগতে সামান্য দলৰ দীৰ্ঘতৰ ৰূপটোকো সামৰি ল'লে। তাৰে ফলশ্ৰুতি সিজনাৰ হাতত পৰিণত হৈ উঠা প্ৰত্ন-মাত্ৰাবৃত্তৰ ছন্দ।

প্ৰত্ন-মাত্ৰাবৃত্তৰ ছন্দশিল্পী হিচাপে শংকৰদেৱৰ অসাধাৰণ দক্ষতা প্ৰকাশ পাইছে, সিজনাই তুলি ধৰা পৰ্বৰূপৰ বিস্তৃত বৰ্ণালীত। এই ছন্দৰীতিত তেওঁ চতুৰ্মাত্ৰিকৰ পৰা সপ্তমাত্ৰিকলৈকে প্ৰতিটো পৰ্বৰূপৰে নিদৰ্শন থৈ গৈছে। তাৰে কেইটামান বাচকবনীয়া দৃষ্টান্তৰ ওপৰত চকু ফুৰাই চাব পাৰি :

১ চতুৰ্মাত্ৰিক পৰ্বৰূপ :

নখচয | চান্দক | পান্তি
পদতল | আৰকত | ভান্তি
ধ্বজ বজ্ৰ | পঙ্কজ | শোহে
পেখিযে | ত্ৰিভুবন | মোহে

(ৰুক্মিণীহৰণ নাট)

২ পঞ্চমাত্ৰিক পৰ্বৰূপ :

ৰময়া কৰু | মদন খেলা
খেলে সঙ্গে | ৰঙ্গে গোপী | ৰমণী মেলা

(কেলিগোপাল নাট)

৩. ষড়মাত্ৰিক পৰ্বৰূপ :

মকৰ কুণ্ডল | মণ্ডিত গণ্ড | গলে গজমতি | লুলে
তড়িতাম্বৰ | শ্যামসুন্দৰ | শিৰে শিখণ্ডক | দোলে

কৰকঙ্কন | কিঙ্কিনীকনক | ঝনকে চলে গো- | পালা

॥ ॥ ॥

পঞ্চম হৰে | লম্বিত উৰে | কেলি কদম্ব | মালা

(বৰগীত ২০)

৪ সপ্তমাত্রিক পর্বৰূপ :

॥

হাম্ব অনুচৰী | চৰণ অনুসৰি | পৰম প্রেমৰস | আশ

॥ ॥

কঠিন বচনে | হৰষি চেতন | কৈছে কৰসি নৈ- | ৰাশ

॥ ॥

মোহন বংশীক | স্বান শুনি বহু | জীৱন ধাৰণ ন- | যায

॥ ॥ ॥ ॥

ৰাখ ৰে প্রাণ | বন্ধু মাধৱ | মধুৰ অধৰ সু- | হায

(কেলিগোপাল নাট)

উল্লেখ কৰি থ'ব পাৰি, অসমীয়া ছন্দৰ বিপুল পৰিক্রমাত শেষৰ দৃষ্টান্তটোৱেই সপ্তমাত্রিক ছন্দৰ একমাত্র নিদর্শন।

ছন্দশিল্পী হিচাপে শংকৰদেৱৰ অমৰ কীর্তি হ ল, তেওঁ অসমীয়া ছন্দৰ যিখিনি সম্পদ স্থূল আকৰিকৰ ৰূপত পাইছিল, সেইখিনিকে তেওঁৰ অসামান্য প্রতিভাৰ পৰশেৰে এমুঠি জকমকীয়া হীৰাৰ ৰূপত এৰি থৈ গ'ল। থোৰতে ক'বলৈ হ'লে, তেওঁ এই কেইপদ অৰিহণা যোগাই থৈ গ'ল : প্রথম, যৌগিক ৰীতিৰ সকলোখিনি শিথিলতা আঁতৰাই ইয়াক নিখুঁত ৰূপত ফুটাই তুলিলে, দ্বিতীয়, তেওঁ কেইটামান হেৰাব খোজা ছন্দসজ্জা পাহৰণিৰ বুকুৰ পৰা থপিয়াই আনি সিবিলাকৰ গাত হেঙুল-হাইতাল চৰাই আটক-ধুনীযাকৈ সজাই উলিয়ালে, তৃতীয়, তেওঁ ছন্দবীণাৰ তাঁৰত আঙুলি বুলাই কেইটামান অতি সূক্ষ্ম শ্রুতিৰূপময় অভিনৱ ছন্দসজ্জাৰ সন্ধান দিলে, আৰু সদৌশেষত, তেৱেঁই মাত্রাবৃত্তৰ থুনুকথানাক মাতটোৰে অসমীয়া ছন্দৰ তৃতীয়টো ৰীতিৰ ৰূপটো বান্ধি উলিয়ালে। মুঠতে কবি হিচাপে তেওঁ এইষাৰ কথা জানিছিল, কবিতাৰ শ্রেষ্ঠতা কেৱল ভাবৰূপেৰে জোখা নহয—ইয়াৰ স্থাপত্যৰূপটোও শ্রেষ্ঠতাৰ এক অপৰিহার্য অংগ আৰু কাব্যৰ স্থাপত্যৰূপ ঘাইকৈ ছন্দৰূপৰেই প্রতিধ্বনি। এইষাৰ কথা জানিছিল কাৰণেই তেওঁ আমাৰ সাহিত্যৰ সর্বকালৰ কবিসকলৰ ছন্দোগুৰু।

ই মাধৱদেৱ আৰু পীতাম্বৰ কবি

একেটা সময়তে মাধৱদেৱৰ ছন্দসাধনাত অন্য এটি প্ৰৱণতা পৰিলক্ষিত হয়। মাধৱদেৱৰ ৰচনাসমূহত ছন্দৰ বান্ধোনটোতকৈ বান্ধোনৰ পৰা মুক্তিলাভৰ চেষ্টাহে বেচি পৰিস্ফুট। তেওঁৰ ঘোষা-ছন্দ ইয়াৰ উৎকৃষ্টতম নিদৰ্শন। এইবিধ ছন্দসজ্জাৰ মূল গাঁথনিটো ছবিৰ। মাজে মাজে সেয়ে পাৰ ভাঙি অতিপৰ্বৰ লেখীয়া একোটা সাংগীতিক শব্দৰ গা'ত খুন্দা খাই ঘাই ছন্দসজ্জাটোৰ দৃশ্যমান ৰূপটো সলনি কৰি দিয়ে। কেতিয়াবা একোটা শব্দৰ সলনি একোটা বাক্যখণ্ডও প্ৰয়োগ কৰা হয়। তদুপৰি, এইটো ছন্দসজ্জাৰ স্তৱকবন্ধৰ ৰূপ প্ৰায়েই অসমপংক্তিক ৰূপৰ। তেওঁৰ গুৰু শংকৰদেৱৰ আদৰ্শত তেওঁ এটা নতুন ছন্দসজ্জা লেছাৰি (১০ ১০ ১৪.)ৰো প্ৰৱৰ্তন কৰিছিল। তেওঁৰ ঘোষা ছন্দ পৰৱৰ্তী যুগৰ কবিসকললৈ সংক্ৰমিত নহ'ল। আনহাতে, লেছাৰিৰ ৰূপটো অৱশ্যে অনেক কবিয়ে অনুকৰণ কৰিলে।

ধাৰণা হয়, মাধৱদেৱে তেওঁৰ লেছাৰিৰ অনুপ্ৰেৰণা সমকালৰ অনাবৈষ্ণৱ কবিসকলে ভাল পোৱা লাছাড়িৰ পৰাই সংগ্ৰহ কৰিছিল। কিন্তু, সেইসকল কবিৰ লাছাড়িৰ আদৰ্শ ঘোষা-ছন্দৰ যিমান ওচৰ, লেছাৰিৰ সিমান ওচৰ নহয়। আৰু এৰাৰ কথা, অনাবৈষ্ণৱ কবিসকলৰ কাব্যত পোৱা লাছাড়িৰ মূল আদৰ্শ স্পষ্ট নহয়। তেওঁলোকে নিজেও সিবিলাকৰ নাম থওঁতে অনেক খেলিমেলি লগোৱা চকুত পৰে। একেটা নামেই কেইবাবিধো ঘাই ছন্দসজ্জাৰ স্থিতিস্থাপক ৰূপ সামৰি ৰখাই নহয়, বহু সময়ত সিবিলাকৰ পাৰস্পৰিক সীমান্তৰ সীমাৰেখাবোৰো মচ খাই পৰিছিল। পীতাম্বৰ কবিৰ 'উষা পৰিণয়'ত পোৱা ছন্দসজ্জাবোৰৰ বিভিন্ন নামে সামৰি থোৱা ঘাই পৰম্পৰাৰ এনেবোৰ নামকো মিহলিকৈ সামৰি লৈছে :

১ লাছাড়ি : (ক) অতিপৰ্বযুক্ত পয়াৰ, (খ) স্থিতিস্থাপক ৰূপৰ পয়াৰ, (গ) নিৰ্দিষ্ট ৰূপৰ ছবি।

২ লাছাড়ি পদ : (ক) অতিপৰ্বযুক্ত পয়াৰ, (খ) স্বৰবৃত্ত ৰীতিত গৃহীত পয়াৰ, (গ) নিৰ্দিষ্ট ৰূপৰ একাবলী।

৩ লাছাড়ি নাট : নিৰ্দিষ্ট ৰূপৰ পযাৰ।

৪ লাছাড়ি মধ্য : (ক) অতিপৰ্বযুক্ত পয়াৰ, (খ) নিৰ্দিষ্ট ৰূপৰ ছবি।

৫ লাছাড়ি দীৰ্ঘ : (ক) অতিপৰ্বযুক্ত পয়াৰ, (খ) নিৰ্দিষ্ট ৰূপৰ দুলড়ী, (গ) নিৰ্দিষ্ট ৰূপৰ একাবলী, (ঘ) নিৰ্দিষ্ট ৰূপৰ ছবি।

৬ তেউড়ি: নিৰ্দিষ্ট ৰূপৰ তুলড়ী।

অনুমান কৰিব পাৰি, 'লাছাড়ি' শব্দটো পাঁচালীৰ কবিসকলে যি কোনো পদ্যবন্ধৰ ক্ষেত্ৰতে ব্যৱহাৰ কৰিছিল। 'নাট', 'মধ্য', 'দীৰ্ঘ, আদি শব্দকেইটা সংশ্লিষ্ট পদ্যবন্ধৰ সাংগীতিক তান আৰু তালৰ লগতহে সম্পৰ্কিত।

এষাৰ কথা উল্লেখ কৰি থ'ব পাৰি, এইসকল কবি ছন্দসজ্জাৰ বন্ধনৰ দিশটোতকৈ ছন্দসংগীতৰ স্পন্দনৰ দিশটোৰ লগতহে অধিক সম্পৰ্কিত আছিল। যিয়েই কি নহওক, সিটো দিশতো তেওঁলোকে দুই-এটা সম্ভাৱনাপূৰ্ণ ছন্দসজ্জাৰ ৰূপ উদঙাই ধৰাত কৃতিত্ব দেখুৱাইছিল। তাৰে এটা মনোৰম দৃষ্টান্ত এইটো:

বিষাদবিমনা উষা | হে
সময মধুমাসে
ইহেন সমযে মোৰ |
স্বামী নাহি পাশে
ফুলিল সকল ফুল | হে
কোকিলে কাঢে ৰাৱ
ধীৰে ধীৰে মলয়া |
শীতল বহে বাৱ
(পীতাম্বৰ কৰি, উষা পৰিণয়)

এই দ্বিপংক্তিক স্তবক দুটাৰ প্ৰতিটো প্ৰথম চৰণতে থকা অতিপৰ্বিক সাগীতিক দলটো বাদ দিলে ৭ ৭ বিন্যাসৰ পয়াৰৰ ৰূপটো ফটফটীয়াকৈ ওলাই পৰে। কিন্তু লাছাড়িবোৰৰ দৰেই এইবিধ পয়াৰেও পৰৱৰ্তী যুগৰ কবিসকলৰ মন অধিকাৰ কৰিব নোৱাৰিলে! অথচ, সেই যুগটো নৱোন্মেষ যুগৰ অন্যান্য শিল্পাদৰ্শৰ দৰেই ছন্দশিল্পৰো পৰিপূৰ্ণ বিস্তাৰ যুগ।

ঙ. আধুনিক যুগৰ ছন্দ

বিস্তাৰ যুগেই হওক অথবা শংকৰোত্তৰ অৱক্ষয়ৰ যুগেই হওক, তাৰ পাচতে দেশৰ ভাগ্য আৰু কাব্যসাধনা তথা ছন্দশিল্পৰ ইতিহাসৰ এটা অন্ধকাৰ যুগ। এই সময়ছোৱাত অতীত আৰু ভৱিষ্যতৰ ছন্দসাধনাৰ সেতুখন ৰক্ষা কৰি আছিল মাথোন কিছুমান মৌখিক কবিতাৰ বঁপা বঁপা ভগা-ছিগা মাতে।

তাৰ পাচত ছপাখানাৰ আখৰে অসমীয়া ভাষাতো ভুমুকি মাৰি এটা নতুন যুগৰ আৰম্ভণি ঘোষণা কৰিলে। 'অৰুনোদই' কাকতৰ পিঠিত জ্ঞান-বিজ্ঞানৰ বতৰাৰে

অসমীয়া ভাষাৰ থুনুকথানাক মাতটো ফুটি উঠাৰ লগে লগে খৃষ্টান ধৰ্মত বুৰ পোৱা দুজন-এজনে কবিতাবো ফলি দিলে। তাতে তেওঁলোকে পযাৰ দুলড়ীৰ আখৰ যেনেকৈ সাধিছিল, সেযা ইংৰাজী কবিতাৰ ছন্দৰ দীপকাঠি-পোহৰত পঢ়িলে এনেকুৱাটো ৰূপ জিলিকি ওলায়:

মই কোত | জিৰনি পাওঁ | ক্লান্ত হৈ | মনৰ বিশ্ৰাম
সাগৰ বা | দ্বিপৰ সিমা- | লৈ বিচা- | ৰিলে নেপাম
যি সুখ | বিচাৰো মই | সংসাৰত | নাই উতপন
আয়ুসৰ পা- | চত আয়ুস বৈ | মৰনৰ পা- | চত মৰন

অসমীয়া কবিতাৰ সেই থুনুকথানাক মাতটোৱে জতুৱা ছন্দটো বিচাৰি লওঁতে বহুত সময় লাগিল। সহজকৈ ক'বলৈ হ'লে, অসমীয়া ছন্দই মুক্তদল আৰু ৰুদ্ধদলৰ প্ৰভেদৰ ভেটিত ছন্দস্পন্দৰ কপনি আৰু ছন্দবন্ধৰ বান্ধোনৰ সাঁথৰটো দুনাই ভাঙি ল'বলগীয়া হ'ল।

পোনতে বলিনাৰায়ণ বৰাৰ কবিতাত স্বৰবৃত্ত ছন্দৰ ৰীতিটো মুখৰ ভাষাৰ পৰা আহি লেখাৰ ভাষাত নিখুত ৰূপত সলসলীয়াকৈ ফুটি উঠিছিল। তাৰ পাচতে যৌগিক ৰীতিৰ ছন্দত মাত্ৰাব্যাষ্টি বিতৰাৰ খেলিমেলিবোৰো আঁতৰি আহিল। কিন্তু, আখৰৰ সংখ্যা গণি ছন্দৰ বান্ধোন নিৰূপণ কৰা ধাৰণাটো আঁতৰিবলৈ বহুত দিন লাগিল। যি কি নহওক, এই সময়ছোৱাতে অসংখ্য প্ৰতিভাবান কবিয়ে অজস্ৰ নতুন চৰণবন্ধৰ আৰু বিচিত্ৰ স্তবকবন্ধৰ ৰূপেৰে বিন্যস্ত ছন্দসজ্জা নিৰ্মাণ কৰি উলিয়ালে। ইংৰাজী কবিতাৰ ভিন ভিন ছন্দৰ প্ৰতিধ্বনিৰে অসমীয়া কবিতা মুখৰিত হৈ উঠিল। নিটোল বন্ধনৰ চূড়ান্ত ছন্দৰূপ চনেট আৰু উচ্ছলিত স্পন্দনৰ ব্যত্যয়ধৰ্মী অমিতাক্ষৰ ছন্দসজ্জাৰে অসমীয়া কবিতাৰ ৰাজ্য ভৰপূৰ হৈ উঠিল। অনেক কবিৰ মাজৰ পৰা দুই-চাৰিজনৰ নাম প্ৰসংগক্ৰমে উল্লেখ কৰি থ'ব পাৰি। চনেটৰ প্ৰৱৰ্তক হেমচন্দ্ৰ গোস্বামী। অন্য এটা ধাৰাৰ চনেট ৰচয়িতা হিচাপে হিতেশ্বৰ বৰবৰুৱাৰ নাম স্মৰণীয়। ঠিক সেইদৰে অমিতাক্ষৰ ছন্দৰ প্ৰৱৰ্তক হিচাপে ভোলানাথ দাস আৰু ৰমাকান্ত চৌধুৰীৰ নাম স্মৰণযোগ্য। ইংৰাজী মালিতাৰ আদৰ্শত কবিতা ৰচনা কৰিবলৈ লৈ সাহিত্যৰথী বেজবৰুৱাই অৰ্ধ-স্বৰবৃত্ত ৰীতিৰ ছন্দক সুৱাগুৰি তুলি আনিলে। খুব সম্ভৱ, বেজবৰুৱাই বনগীত সুৰীয়া মৌখিক কবিতাৰ ছন্দক লেখাৰ ভাষাৰ ছন্দত বজাই শুনাবলৈ অনুপ্ৰেৰণা লভিছিল বাংলা কবিতাৰ এগৰাকী বিশিষ্ট কবি দ্বিজেন্দ্ৰলাল ৰায়ৰ কবিতাত ব্যৱহৃত ছন্দৰ পৰা।

অসমীয়া কবিতাৰ কনিষ্ঠতম ছন্দৰীতিটো হল, মাত্রাবৃত্ত। এইটো ৰীতিৰ ছন্দই নিৰ্ভুল ৰূপটো পাইছিল এই যুগৰ তিনিজন কবিৰ ৰচনাত। সেই তিনিজন কবি হ'ল : অম্বিকাগিৰী ৰায়চৌধুৰী, পদ্মধৰ চলিহা আৰু ৰত্নকান্ত বৰকাকতী। কিন্তু, তাৰ পৰ্ববন্ধৰ পৰিসৰ আটাইতকৈ বহল ৰূপত অভিব্যক্ত হ'ল, কবি দেৱকান্ত বৰুৱাৰ কবিতাত। স্বীকাৰ কৰিব লাগিব, দেৱকান্ত বৰুৱাই যৌগিকৰ যেৰতো অসাধ্যসাধন কৰি দেখুৱালে, প্ৰবহমান ত্ৰিপদীৰ যোগান ধৰি। তেওঁৰ কবিতাৰ ছন্দ এইটো যুগৰ কবি-কল্পনাৰ শিখৰলোকৰ ছন্দ।

চ যুদ্ধোত্তৰ যুগৰ ছন্দসাধনা

চল্লিশৰ দুৱাৰদলি গচকি উঠাৰ পাচতে অসমীয়া কবিতাত ঋতু-পৰিবৰ্তনে দেখা দিয়ে। ঋতুৰ লগতে ৰীতিৰো পৰিবৰ্তন ঘটিল। অকল ভাষাৰ আধাৰত পৰিবেশিত ৰূপবস্তুৰেই নহয়, আনকি শব্দৰ নিযাৰিত গঢ লোৱা ছন্দধ্বনিৰো পৰিবৰ্তন ঘটিল। সেইকাৰণেই, চিৰাচৰিত ছন্দসজ্জাৰ সম্পূৰ্ণ এটা প্ৰদক্ষিণৰ অন্তত পৃথিৱীজোৰা এক অস্থিৰতা আৰু উৎকণ্ঠাপূৰ্ণ সংকটে সকলো শিল্প-প্ৰচেষ্টাতে ৰূপগত সৌষমাৰ দৃষ্টিভংগীটোক খেলিমেলি কৰি দিয়াৰ আভাস এটা ফুটি উঠিল। অসমীয়া ছন্দতো সৌন্দৰ্য-সুষমাৰ সকলো বন্ধন নেওচি যোৱাৰ উৎকণ্ঠা এটাই ছন্দশিল্পৰ ওপৰত বিজয়-কেতন উৰুৱাবলৈ আৰম্ভ কৰিলে।

অসমীয়া ছন্দৰ ৰাজ্যত প্ৰবহমান ত্ৰিপদীৰ ছন্দসংগীত বিচিত্ৰ সুৰৰ ঐক্যতানধৰ্মী ঐশ্বৰ্যময় ঐতিহ্যৰ সাক্ষী। কিন্তু, বিয়াল্লিশৰ বিপ্লৱৰ অন্তত দেশজুৰি বোৱা হতাশাৰ ঢল আৰু দ্বিতীয় মহাসমৰৰ মাৰ মাৰ খোজা ঢৌবোৰে অসমৰ সীমান্ত কোবাই যোৱা ঘটনাৰ পৰিপ্ৰেক্ষিতত সেই ঐশ্বৰ্যময় ঐতিহ্য কঠিন ব্যংগৰ ৰূপত প্ৰতিভাত হৈ উঠিল। তাক বাতিল কৰি দিয়াৰ সকলো গৌৰৱ দুজন নতুন কবিৰ—হেম বৰুৱা আৰু অমূল্য বৰুৱাৰ। দুয়োজন কবি সমকালীন ইংৰাজী সাহিত্যত থলক লগাই থকা 'কবি আৰু পণ্ডিত'ৰ লেখীয়া কবি। দুয়োজনে চেষ্টা কৰিলে, কবিতাক ছন্দবন্ধৰ পৰা মুক্তি দিয়াৰ বাবে। দুয়োজনৰ ছন্দ-আদৰ্শ আছিল, হুইটমেনৰ "যথেষ্ট পেশীবহুল, আৰু নমনীয়, আৰু যথেষ্ট পৰিপুষ্ট।"[২৩] তাৰে এটি দৃষ্টান্ত :

আৰু এই সংগ্ৰামলিপ্ত কামনাৰ আগত উছৰ্গিত
থাকী জীৱনবিলাকৰ উন্মত্ত কাম-বুভুক্ষাৰ পথত
তাই এক সামাজিক শৃংখলাৰ শাসক।

---

১৯. brawny enough, and limber, and full enough

দ্ৰ. বন্ধনমুক্ত উচ্ছলিত ছন্দ, পাদটীকা ২

কিন্তু সমাজৰ ধৰণীৰ দলেই তাইক ভয় কৰে
আটাইতকৈ বেঁচি ,
দেশদ্ৰোহী, জাতিদ্ৰোহী, সমাজদ্ৰোহী তাই
অগ্নিক সাক্ষী কৰি লোৱা কত পতিব্ৰতা স্ত্ৰীৰ
মদ্যপায়ী জন্ত স্বামীৰ তাযে সৰ্বনাশৰ হেতু ।

(অমূল্য বৰুৱা, বেশ্যা)

কৰ্কশ গদ্যধৰ্মী শব্দ-সংযোজন, কথাৰ ভাষাৰ স্বাভাৱিক বাক্যবিন্যাস, চৰণৰ অনিৰূপিত বন্ধন আৰু যতিৰ অপৰিমিত অৱস্থানেৰে সৈতে অসমীয়া কবিতাৰ জগতত এয়া একেবাৰে অচিনাকি ছন্দৰূপ , আনকি ছন্দ বুলি চিনাকি দিলেই উচপ্‌ খোৱা বস্তু ।

স্বাধীনতা লাভৰ পাচত এটা নীৰৱ দাবী কাণত পৰিল—কবিতা লাগে, যি কবিতা বাস্তৱবিমুখ নহয় অথচ শিল্পৰূপবৰ্জিতো নহয়। কাৰণ, গঠনসন্ধানী যুগ এটাত, তাৰ আপেক্ষিক শান্ত পৰিৱেশৰ মাজত পাঠক-মহলে কবিতাৰ বাণীত আৰু ছন্দৰ নিৰ্মাণকৃতিত কালাপাহাৰী মনোভংগীৰ প্ৰতি বিস্বাদৰ ভাব প্ৰকাশ কৰিবলৈ ধৰিলে। পাঠক যেন কিবা এক ৰূপবৰ্জিত ধ্বনিৰূপক ছন্দ বুলি গ্ৰহণ কৰিবলৈ মুঠেই প্ৰস্তুত নহয়। কবিৰ দলে তাৰ প্ৰতি যথাযথ সঁহাৰি জনালে। তেওঁলোকৰ প্ৰত্যেকেই নিজস্ব ভংগীৰে একোটা বিশিষ্ট পথৰ ইংগিত দিলে। তেওঁলোকৰ ভিতৰত নৱকান্ত বৰুৱাৰ পৰীক্ষা-নিৰীক্ষাবোৰে নতুন ছন্দৰ সঠিক পথৰ নিৰ্দেশ দিলে। তেওঁৰ আৰু হৰি বৰকাকতিৰ কবিতাৰ ছন্দতে পোনতে ফটফটীয়াকৈ ওলাই পৰিল, মুক্তক ছন্দ মানে ছন্দৰ নৈৰাজ্য নহয়। নৱকান্ত বৰুৱাৰ বহু অনুজপ্ৰতিম কবিৰ ছন্দসাধনাত পৰিষ্কাৰ হৈ উঠিল, বিমিশ্ৰ ছন্দবন্ধৰ অসমপংক্তিক অথচ নিটোল স্তবকবন্ধই মুক্তক ছন্দৰ প্ৰাণস্পন্দন।

আন এদল কবিয়ে স্পন্দিত গদ্যৰ পৰীক্ষা-নিৰীক্ষাত হাত দিলে। এইসকল কবিৰ ছন্দসম্পৰ্কীয় ধ্যান-ধাৰণাৰ যোগান ধৰিলে, পাশ্চাত্যৰ কবিতাত মানসচিত্ৰবাদী কবি সকলৰ ছন্দসাধনাই। এওঁলোকে ভঙাৰ প্ৰেৰণাত ছন্দবন্ধৰ মূল উপকৰণ পৰ্বকো বৰ্জন কৰিলে। তাৰ সলনি গ্ৰহণ কৰিলে, কথাৰ ভাষাত থকা আৱৰ্ত আৰু প্ৰতি-আৱৰ্তৰ উপকৰণ। গতিকে, সিবিলাকত দলৰ মাত্ৰাব্যাপ্তি বিচৰা মানে অনৰ্থক পণ্ডশ্ৰম। তাৰে এটা দৃষ্টান্ত,

অন্ধ বুঢ়া মানুহজনে আবেলিৰ আকাশলৈ
এটা নীলবৰণীয়া চৰাই উৰাই দি
ভঙা ভঙা মাতেৰে আমাক কৈছিল,

মানুহক ক'বা—পৃথিৱীত তেওঁলোকে
কোনেও কাকো
কাহানিও চিনি নাপালে।

(নীলমণি ফুকন, ছ'টা বিভিন্ন কবিতা)

নক'লেও হ'ব, ইয়াৰ প্ৰতিটো চৰণ নিৰ্মিত হৈছে এটা সম্পূৰ্ণ বাক্যখণ্ডেৰে নাইবা তাৰ অংগবিশেষেৰে। তেনেকুৱা বাক্যখণ্ড নাইবা ভগ্ন বাক্যখণ্ডৰ যি আয়তন, তাৰ কোনো মাত্ৰাপৰিমাণ নাই। মাথোন বৰ্ণনা দিব পাৰি—কোনোবাটো চুটি, আৰু কোনোবাটো দীঘল। চৰণে-চৰণে মিল-অমিলৰ সম্পৰ্কটো জোখ-মাখৰো নহয়, স্বৰ-ব্যঞ্জনৰো নহয়। আছে মাথোন কথাৰ ভাষাৰ উজান-ভাটি। ছন্দোলিপিৰ অতীত মাত্ৰা-পৰ্বৰ বান্ধোন সোলোকাই পেলোৱা সুবলযিত কথাৰ ভাষাৰ এইবিধ ছন্দই স্পন্দিত গদ্য। যুদ্ধোত্তৰ যুগৰ কবিতাৰ ছন্দপ্ৰবাহৰ এইটো দ্বিতীয় সুঁতি।

তাৰ পাচতো কথাৰ ভাষাৰ ছন্দ-অন্বেষণৰ অনলস চেষ্টাৰ যতি পৰা নাই। কোনোবাই বিচাৰিছে, কথাৰ ভাষাক অলপ ধ্বনিপ্ৰবাহৰ ৰং সানি তাক কথা-ছন্দ কৰি তুলিবলৈ, কোনোবাই বিচাৰিছে, ছন্দৰ ধ্বনিক আনি কথাৰ ঘেৰত বন্দী কৰি থ'বলৈ, আৰু কোনোবাই বিচাৰিছে, নিৰূপিত মাত্ৰাৰ জোখত থকা কবিতাৰ ভাষা আৰু তাল-মান নমনা প্ৰতিদিনৰ ঘৰুৱা ভাষাক একেখন চোতালতে নচুৱাই চাবলৈ। এটা দৃষ্টান্ত দিব পাৰি :

জন্মে জন্মে বংশে বংশে অবিশ্বাসৰ পাচত মই বিচাৰি পাইছোঁ ঈশ্বৰক।
নদী বৈ আছে একেদৰে।
আজি আকাশ ফৰকাল। মই উভতি আহিছোঁ প্ৰথম মানুহৰ ওঁঠৰ ভাষালৈ। ক্ৰমশঃ শব্দ আৰু বাক্যৰ এপৰীয়া ডাকুৰ মই খুলি দিছোঁ অভিধানৰ জেওৰাৰ অতিৰিক্ত কিবা এটাৰ প্ৰয়োজনৰ বাবে। লিপিবদ্ধ কৰিছোঁ সকলো হেৰুৱাই ঘুৰাই পোৱাৰ কাহিনী।

(বীৰেশ্বৰ বৰুৱা, অচিন আৰাও)

এয়া বহুধ্বনিক গদ্যৰ এটা সুন্দৰ দৃষ্টান্ত। ছন্দ হিচাপে ই একাধাৰে পৰ্ববন্ধ, প্ৰবহমানতা আৰু আৱৰ্তৰ মিলিত কলৰব। বন্ধনৰ সকলোবোৰ ডাকুৰ থহাই ই উচ্ছলিত কথাৰ ভাষাৰ দুৱাৰদলিত থমকি ৰৈছেহি, উভতি আহিছে ছন্দই য'ৰ পৰা যাত্ৰা কৰিছিল, ত'লৈ।

ছ. উপসংহাৰ

অসমীয়া ছন্দৰ ইতিহাস যেনিবা কথাৰ ভাষাত মুকলি ৰূপত ধ্বনিৰ সংযমৰ বান্ধোন পিন্ধাই পিন্ধাই তাক বান্ধোনসৰ্বস্ব কৰি তুলি আকৌ সেইবোৰ এটা এটাকৈ খহাই মুকলি হৈ কথাৰ ভাষাৰ চোতাললৈ উভতি অহাৰ কাহিনী। পোনতে মাথোন অন্ত্যানুপ্ৰাসৰ বান্ধোন এটা লৈ মন্ত্ৰৰ ভাষাৰ দৰে সি গুণগুণাই উঠিছিল। তাৰ পাচত, দলব্যষ্টি অথবা মাত্ৰাব্যষ্টিৰ খেও ধৰি সমমাত্ৰিক পৰ্বৰ সমাৱেশ হৈ উঠিল। তাৰ পাচত, ছেদ আৰু যতিৰ মিলেৰে সি যতিপ্ৰান্তিক ছন্দৰ গঢ় লৈ উঠিল। তাৰ পাচত, গোটেই কবিতাটোৰেই তাৰ সকলো অংগতে নিয়মৰ শিকলি পিন্ধি চনেটৰ ৰূপত অপৰূপ ভাস্কৰ্য-মূৰ্তি হৈ উঠিল। ছন্দ যেতিয়া কঁপনি নোহোৱা থৰ বস্তু হৈ পৰিল, তেতিয়া কবিৰ দলে বান্ধোন সোলোকাবলৈ আৰম্ভ কৰিলে। পোনতে মানি ল'লে, কথাৰ ভাষাৰ ছেদ আৰু ছন্দৰ ভাষাৰ যতি দুয়োটাৰে মাজত থকা বিবাদ, লগে লগে চৰণবন্ধৰ বান্ধোনটো ছঁয়ামঁয়া হৈ পৰিল। সেয়ে অমিতাক্ষৰ ছন্দ। ছিন্ন অমিতাক্ষৰে চৰণবন্ধৰ ছঁয়ামঁয়া বান্ধোনৰ সাঁচটোও মচি পেলালে, লগে লগে পৰ্বৰ আযতনবোৰ অসমান হৈ উঠিল। কিন্তু, সেই অসমান পৰ্ববোৰৰ আঁৰত পযাৰৰ ছাঁ এটা বৈ গৈছিল। মুক্তক ছন্দই সেই সাঁচটোও নোহোৱা কৰি পেলালে। কিন্তু, পৰ্ব বোলা বস্তুটোৰ বিশুদ্ধ ধ্বনিগত বান্ধোনটো সুলকি নপৰিল। স্পন্দিত গদ্যই সেই বান্ধোনটোকো অস্বীকাৰ কৰি মাথোন কথাৰ কঁপনিটোকে আপোন কৰি ল'লে। যুগবিশেষৰ খাই ছন্দৰূপটোৱে যিটো ছন্দৰীতিকে বাচি নলওক কিয়, সেয়া সেই যুগটোৰ ধ্যান-ধাৰণাৰ প্ৰতিফলনেৰে পৰিপুষ্ট।

আলোচনাৰ দুৱাৰদলিতে কৈ অহা হৈছে, বান্ধোন আৰু কঁপনি দুয়োটাকে লৈয়েই ছন্দ। মুকুতাৰ যেনেকৈ ছন্দ নাই, কুঁৱলীৰো তেনেকৈ ছন্দ নাই। চনেটতে আছে কঠিন হীৰাৰ দীপ্তি, আৰু মুক্তকত আছে কুঁৱলীৰ বুকুত ৰামধেনু-ৰঙৰ খেলা। যুগে যুগে কবিয়ে বিচাৰি ফুৰিছে, হযতোবা সত্যৰ কঠিন দীপ্তি অথবা সৌন্দৰ্যৰ অপূৰ্ব বৰ্ণালী। ছন্দৰূপে মাথোন কবিৰ প্ৰযোজনৰ প্ৰতি সঁহাৰি জনায়।

॥ পৰিভাষা ॥

accent প্ৰস্বন
-ual প্ৰস্বনী
dropped ~ লুপ্ত প্ৰস্বন
allophone অণুধ্বনি
anacrusis অতিপৰ্ব
assonance স্বৰানুপ্ৰাস
caesura পদযতি
clause পদ
design ৰূপবন্ধ
diaeresis চাৰুযতি
enjambement প্ৰবহমানতা
equivalance প্ৰতিসাম্য
metrical ~ ধ্বনিসাম্য
temporal ~ কালসাম্য
foot পৰ্ব
catalectic ~ অপূৰ্ণ পৰ্ব
complete ~ পূৰ্ণ বৰ্ব
combined ~ যুক্ত পৰ্ব
hrypermetric ~ অতিপূৰ্ণ পৰ্ব
sense ~ ভাবপৰ্ব
sub ~ উপপৰ্ব
anisomoric ~ অসমমাত্ৰিক পৰ্ব
isomoric ~ সমমাত্ৰিক পৰ্ব
dissomoric ~ বিষমমাত্ৰিক পৰ্ব
tetramoric ~ চতুৰ্মাত্ৰিক পৰ্ব
pentamoric ~ পঞ্চমাত্ৰিক পৰ্ব
hexamoric ~ ষড়মাত্ৰিক পৰ্ব
heptamoric ~ সপ্তমাত্ৰিক পৰ্ব
octomoric ~ অষ্টমাত্ৰিক পৰ্ব
decamoric ~ দশমাত্ৰিক পৰ্ব
tetrasyllabic ~ চতুঃস্বৰ পৰ্ব
hexasyllabic ~ ষট্‌স্বৰ পৰ্ব
form বন্ধ । ৰূপ
foot ~ পৰ্ববন্ধ
clause ~ পদবন্ধ
verse ~ চৰণবন্ধ
stanzaic ~ স্তৱকবন্ধ
glide-vowel স্পৰ্শস্বৰ
metre ছন্দ । ছন্দবন্ধ
style of ~ ছন্দৰীতি
moric ~ মাত্ৰাবৃত্ত ৰীতি
composite ~ যৌগিক ৰীতি
syllabic ~ স্বৰবৃত্ত ৰীতি
sub-style of ~ ছন্দ-উপৰীতি
archaic-moric ~ প্ৰত্ন-মাত্ৰাবৃত্ত ৰীতি
quasi-syllabic ~ অৰ্ধ-স্বৰবৃত্ত ৰীতি
mora মাত্ৰা, কলা
silent ~ মৌন মাত্ৰা
pattern ৰূপকল্প
pause যতি
sense ~ ভাবযতি । ছেদ
metrical ~ ছন্দযতি । যতি
foot ~ পৰ্বযতি । লঘুযতি
sub-foot ~ উপযতি
syllabic ~ অণুযতি
medial ~ মধ্যযতি । পদযতি
full ~ পূৰ্ণযতি
dropped ~ লুপ্তযতি
caesuric ~ পদযতি । গুৰুযতি
phoneme স্বনিম্
phrasal cutting অন্তঃছেদন
pitch ধ্বনিতীব্ৰতা
pianissimo ~ অতিমঞ্জুল ধ্বনি
piano ~ মঞ্জুল ধ্বনি

mezoforte ~ নম্রনিনাদী ধ্বনি
forte ~ নিনাদী ধ্বনি
fortissimo ~ অতিনিনাদী ধ্বনি
polyphonic prose বহুস্বনিক গদ্য
prosody ছন্দতত্ত্ব। ছন্দবিজ্ঞান
prosodic ছান্দসিক
rhyme মিল
end ~ অন্ত্যমিল
eye ~ দৃশ্যমিল
internal ~ অন্তঃমিল
bisyllabic ~ দ্বিদল মিল
trisyllabic ~ ত্রিদল মিল
feminine ~ ললিত মিল
masculine ~ পৌৰুষ মিল
alternating ~ একান্তৰ মিল
enclosing ~ বেষ্টিত মিল
couplet ~ যুগ্মক মিল
foot ~ পৰ্বমিল
caesuric ~ পদমিল
rhythm ছন্দ। ছন্দস্পন্দ
-ic movement ~ ছন্দপ্রবাহ
falling ~ অৱৰোহী ছন্দ
rising ~ আৰোহী ছন্দ
prose ~ কথাছন্দ
rhythmic prose স্পন্দিত গদ্য
sound ধ্বনি
intensity ~ ধ্বনিগাম্ভীর্য
pitch ~ ধ্বনিতীব্রতা
duration ~ ধ্বনিদৈর্ঘ্য
sprung rhythm উৎক্ষিপ্ত ছন্দ
stanza স্তৱক
couplet ~ যুগ্মক
triplet ~ ত্রিচৰণিকা
quartet ~ চতুষ্ক
pentet ~ পঞ্চক
sestet ~ ষডক
septet ~ সপ্তক
octave ~ অষ্টক
equiversed ~ সমপংক্তিক
unequiversed ~ অসমপংক্তিক
syllable দল, স্বৰ
compressed ~ সংকুচিত দল
lengthened ~ সম্প্রসাৰিত দল
open ~ মুক্তদল
closed ~ ৰুদ্ধদল
common ~ উভদল, সামান্য দল
dropped ~ লুপ্তদল
twin ~ যুগ্মদল
timbre ধ্বনি-ৰং। উপস্বনতা
unit ব্যষ্টি। মাত্রা
syllabic ~ দলব্যষ্টি
moric ~ মাত্ৰাব্যষ্টি
syllabo-moric ~ স্বৰমাত্রিক ব্যষ্টি
verse চৰণ। পংক্তি। ছন্দ
anisometric ~ অসমপৰ্বিক চৰণ
dissometric ~ বিষমপৰ্বিক চৰণ
isometric ~ সমৰ্বিক চৰণ
-paragraph ছন্দ-অনুচ্ছেদ
bimetric ~ দ্বিপৰ্বিক চৰণ
trimetric ~ ত্রিপৰ্বিক চৰণ
tetrametric ~ চতুঃপৰ্বিক চৰণ
pentametric ~ পঞ্চপৰ্বিক চৰণ
hexametric ~ ষট্পৰ্বিক চৰণ
polymetric ~ বহুপৰ্বিক চৰণ
blank ~ অমিতাক্ষৰ ছন্দ
end-stopped ~ যতিপ্রান্তিক ছন্দ
enjambed ~ প্রবহমান ছন্দ
rhymed ~ সমিল প্রবহমান
vers libre মুক্তক ছন্দ

॥ গ্ৰন্থপঞ্জী ॥

১ ছন্দতত্ত্ব সম্পৰ্কীয় গ্ৰন্থ

ক সংস্কৃত ছন্দ

পিংগলাচাৰ্য, ছন্দঃশাস্ত্ৰম্। হলায়ুধৰ টীকা-ভাষ্য সংবলিত, সম্পা পণ্ডিত কেদাৰনাথ, নিৰ্ণয় সাগৰ প্ৰেছ, বোম্বাই। ৩য় সংস্কৰণ, ১৯৩৭

গংগাদাস, ছন্দোমঞ্জৰী। সম্পা পণ্ডিত অনন্তৰাম শাস্ত্ৰী, চৌখাম্বা সংস্কৃত চিৰিজ, বাৰাণসী। ৫ম সংস্কৰণ, ১৯৬৪

কালিদাস, শ্ৰুতবোধঃ। সম্পা পণ্ডিত ব্ৰহ্মশংকৰ মিশ্ৰ, শ্ৰীবেংকটেশ্বৰ প্ৰেছ, বোম্বাই। ১ম সংস্কৰণ, ১৯৩১

কেদাৰভট্ট, বৃত্তৰত্নাকৰঃ। হৰিতোষ সমিতি, বোম্বাই। ১ম সংস্কৰণ, ১৯৪৯

মহামহোপাধ্যায় ধীৰেশ্বৰাচাৰ্য, বৃত্তমঞ্জৰী। বুৰঞ্জী আৰু পুৰাতত্ত্ব অধ্যয়ন বিভাগ, গুৱাহাটী। ১ম সংস্কৰণ, ১৯৬১

দুঃখভঞ্জন কবি, বাগ্বল্লভঃ। সম্পা মহামহোপাধ্যায় দেবীপ্ৰসাদ চক্ৰবৰ্তী, চৌখাম্বা সংস্কৃত চিৰিজ, বোম্বাই। ১ম সংস্কৰণ, ১৯৩৩

E Vernon Arnold, *Vedic Metre*. Motilal Banarasidas, New Delhi Reprint, 1967, 1st edition, 1905

Anundoram Borooah, *Prosody* Publication Board of Assam, Gauhati. Reprint, 1975, 1st edition, 1877

খ প্ৰাকৃত ছন্দ

অজ্ঞাত, প্ৰাকৃত-পৈংগলম্, খণ্ড ১ আৰু ২। সম্পা ড° ভোলাশংকৰ ব্যাস, প্ৰাকৃত টেক্স্‌ট্ চোচাইটি, বাৰাণসী। ১ম সংস্কৰণ, ১৯৬৯

গ ইংৰাজী ছন্দ

Egerton Smith, *Principles of English Metre*. Oxford University Press, London 1st edition, 1923

Lascelles Abercrombie, *Principles of English Prosody* Macmillan & Co London 1st edition, 1972

George Saintsbury, *A Manual of English Prosody* Macmillan & Co London. 1st edition, 1910

G S Fraser : *Metre, Rhyme and Verse* Methuen & Co, London 1st edition, 1972

W M Patterson, *The Rhythm of Prose* Columbia University 1st edition, 1916

John Hubert Scott, *Rhythmic Prose* Iowa University 1st edition, 1925

ঘ বাংলা ছন্দ

ৰবীন্দ্ৰনাথ ঠাকুৰ, ছন্দ। সম্পা প্ৰবোধচন্দ্ৰ সেন। বিশ্বভাৰতী, কলিকতা। ৩য় সংস্কৰণ, ১৯৭৮

সত্যেন্দ্ৰনাথ দত্ত, ছন্দ-সৰস্বতী। সম্পা আলোক ৰায। আনন্দধাৰা প্ৰকাশন, কলিকতা। ১ম সংস্কৰণ, ১৯৬৬

দিলীপকুমাৰ ৰায়, ছান্দসিকী। কলিকতা বিশ্ববিদ্যালয়। ২য় সংস্কৰণ, ১৯৬৮

অমূল্যধন মুখোপাধ্যায, বাংলা ছন্দেৰ মূলসূত্ৰ। কলিকতা বিশ্ববিদ্যালয। ৫ম সংস্কৰণ, ১৯৫১

প্ৰবোধচন্দ্ৰ সেন, ছন্দোগুৰু ৰবীন্দ্ৰনাথ। বিশ্বভাৰতী, কলিকতা। ১ম সংস্কৰণ, ১৯৪৫

ছন্দ-পৰিক্ৰমা। জিজ্ঞাসা, কলিকতা। ১ম সংস্কৰণ, ১৯৬৫

ছন্দ-জিজ্ঞাসা। জিজ্ঞাসা, কলিকতা। ১ম সংস্কৰণ, ১৯৭৩

বাংলা ছন্দ-চিন্তাৰ ক্ৰমবিকাশ। অণিমা প্ৰকাশনী, কলিকতা। ১ম সংস্কৰণ, ১৯৭৭

সুধীভূষণ ভট্টাচাৰ্য, বাংলা ছন্দ। এম সি সৰকাৰ অ্যাণ্ড সন্স, কলিকতা। ১ম সংস্কৰণ, ১৯৫৫

তাৰাপদ ভট্টাচাৰ্য, ছন্দ-তত্ত্ব ও ছন্দোবিবৰ্তন। কলিকতা বিশ্ববিদ্যালয়। ১ম সংস্কৰণ, ১৯৭১

আনন্দমোহন বসু, বাংলা পদাবলীৰ ছন্দ। প্ৰেচিডেন্সী লাইব্ৰেৰী, কলিকতা। ১ম সংস্কৰণ, ১৯৬৮

নীলৰতন সেন, আধুনিক বাংলা ছন্দ। মহাজাতি প্ৰকাশক, কলিকতা। ১ম সংস্কৰণ, ১৯৬২

চৰ্যাগীতিৰ ছন্দপৰিচয। কল্যাণী বিশ্ববিদ্যালয়। ১ম সংস্কৰণ, ১৯৭৪

ঙ হিন্দী ছন্দ

ৰঘুনন্দন শাস্ত্ৰী, হিন্দী ছন্দপ্ৰকাশ। ৰাজপাল এণ্ড চন্স, নতুন দিল্লী। ১ম সংস্কৰণ, ১৯৪২

পুত্তুলাল শুক্ল, আধুনিক হিন্দী কাব্যমে' ছন্দযোজনা। লক্ষ্নৌ বিশ্ববিদ্যালয়। ১ম সংস্কৰণ, ১৯৫৮

শিৱনন্দন প্ৰসাদ, মাত্ৰিক ছন্দোঁকা বিকাশ। বিহাৰ ৰাষ্ট্ৰভাষা পৰিষদ, পাটনা। ১ম সংস্কৰণ, ১৯৬৪

Maheswari Sinha Mahesh, *The Historical Development of Mediaeval Hindi Prosody.* Bhagalpur University 1st edition, 1964

চ অসমীয়া ছন্দ

মহেন্দ্ৰ বৰা, অসমীয়া কবিতাৰ ছন্দ। লয়াৰ্ছ বুক ষ্টল, গুৱাহাটী। ১ম সংস্কৰণ, ১৯৬২

নৱকান্ত বৰুৱা : অসমীয়া ছন্দশিল্পৰ ভূমিকা। আসাম বুক ডিপো, কলিকতা। ১ম সংস্কৰণ, ১৯৬৪

Mahendra Bora, *Fundamentals of Assamese Metre.* Dibrugarh University. 1st edition, 1977

২ আনুষংগিক বিষয়ৰ গ্ৰন্থ

ক ভাষাতত্ত্ব আৰু ধ্বনিতত্ত্ব

Banikanta Kakati, *Assamese, its Formation and Development.* Department of Historical and Antiquarian Studies, Gauhati 1st edition, 1941

কালিৰাম মেধি, অসমীয়া ব্যাকৰণ আৰু ভাষাতত্ত্ব। অসম প্ৰকাশন পৰিষদ গুৱাহাটী। পুনৰ্মুদ্ৰণ, ১৯৭৮, ১ম সংস্কৰণ, ১৯৩১

Golok Chandra Goswami, *An Introduction to Assamese Phonology.* Deccan College Post Graduate and Research Institute, Poona. 1st edition, 1966

Structure of Assamese, Gauhati University. 1st edition, 1982

Upendranath Goswami, *An Introduction to Assamese.* Mani Manik Prakashan, Gauhati 1st edition, 1978
Ernst Pulgram, *Introduction to the Spectrography of Speech* Mouton & Co, The Hague 2nd edition, 1964

খ প্ৰাসংগিক সংগীততত্ত্ব

Sigmund Spaeth, *The Art of Enjoying Music.* Perma Book House, New York, 1st edition, 1949
Gleb Anfilov, *Physics and Music* tr Boris Kuznetsov Mir Publications, Moscow 1st edition, 1966

গ অসমীয়া সাহিত্যৰ বুৰঞ্জী

মহেশ্বৰ নেওগ : অসমীয়া সাহিত্যৰ ৰূপৰেখা। লয়াৰ্ছ বুক ষ্টল, গুৱাহাটী। ১ম সংস্কৰণ ১৯৬৪
সত্যেন্দ্ৰনাথ শৰ্মা : অসমীয়া সাহিত্যৰ ইতিবৃত্ত। বাণী প্ৰকাশ মন্দিৰ, পাঠশালা-গুৱাহাটী। ১ম সংস্কৰণ, ১৯৭২

৩. কাব্য-সংকলন

ক যুগনিৰপেক্ষ সামগ্ৰিক

হেমচন্দ্ৰ গোস্বামী সম্পা : অসমীয়া সাহিত্যৰ চানেকি, ৭ খণ্ডত সম্পূৰ্ণ। কলিকতা বিশ্ববিদ্যালয়। ১ম সংস্কৰণ, ১৯২৪
মহেশ্বৰ নেওগ সম্পা : সঞ্চয়ন। সাহিত্য অকাডেমী, নতুন দিল্লী। ১ম সংস্কৰণ, ১৯৫৮

খ যুগভিত্তিক

যজ্ঞেশ্বৰ শৰ্মা সম্পা : শতপত্ৰ। ভট্টাচাৰ্য এণ্ড চন্দ, নগাওঁ। ১ম সংস্কৰণ, ১৯৩৭
যতিনাৰায়ণ শৰ্মা সম্পা : আধুনিক অসমীয়া কবিতা। ফ্ৰেণ্ড্‌ পাবলিছাৰ্ছ, যোৰহাট। ১ম সংস্কৰণ, ১৯৪৬
মহেন্দ্ৰ বৰা সম্পা : নতুন কবিতা। শ্ৰীভূমি পাব্লিছিং কোম্পানী। কলিকতা। ১ম সংস্কৰণ, ১৯৫৬ বনলতা, ডিব্ৰুগড় পুনৰ্মুদ্ৰণ, ১৯৮৭
নীলমণি ফুকন সম্পা : কুৰি শতিকাৰ অসমীয়া কবিতা। অসম প্ৰকাশন পৰিষদ, গুৱাহাটী। ১ম সংস্কৰণ, ১৯৭৭